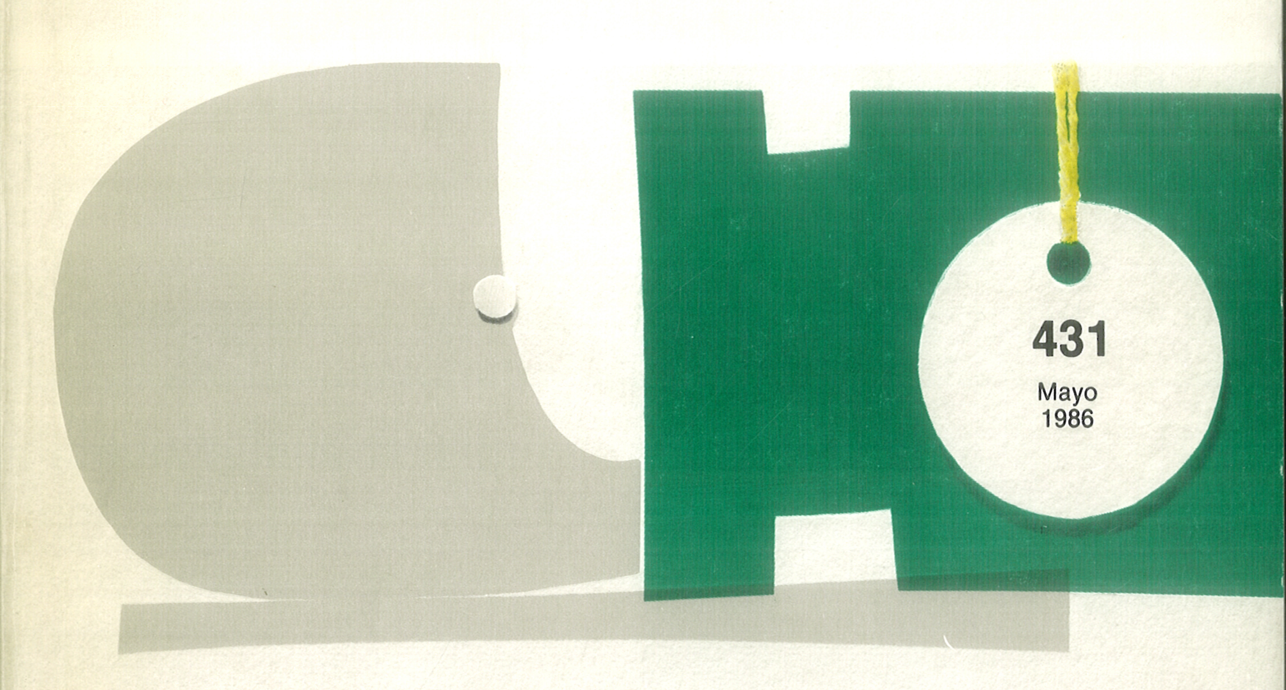
Cultura transnacional y culturas populares en México

Mario BOERO: *El Vaticano II en América Latina*

Blas MATAMORO: *Cincuentenario de Karl KRAUS*

Poemas de Gonzalo ROJAS

Textos sobre Pedro SALINAS, Salvador DALÍ, Jorge Luis BORGES, Hernán CORTÉS y William GOLDING



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

431
Mayo
1986

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 2.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Hijos de E. Minuesa, S. L. Ronda de Toledo, 24. 28005 Madrid.

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

Invenciones y ensayos



Cultura transnacional y culturas populares en México*

1. Políticas culturales y vida cotidiana

> Este acto abominable y voluptuoso que se llama *leer el diario*, y gracias al cual todos los cataclismos y las desdichas del universo durante las últimas veinticuatro horas, las batallas que han costado la vida a cincuenta mil hombres, los crímenes, las huelgas, las bancarrotas, los incendios, los envenenamientos, los suicidios, los divorcios, las crueles emociones del hombre de Estado y del actor, transmutados para el uso personal de nosotros, que no estamos interesados en ellos, se asocian excelentemente, en un regalo matinal, de una forma particularmente excitante y tónica, a la ingestión recomendada de algunos sorbos de café con leche.
>
> MARCEL PROUST: *Sentiments filiaux d'un parricide.*

La cultura y la política transnacionales, esos acontecimientos de los que hablan los diarios, son la cultura y la política de los otros. ¿Cómo relacionar las negociaciones por la deuda externa, la caída de los precios del petróleo, el poder concentrado en las grandes corporaciones económicas y culturales, con lo que pasa aquí en la casa, en el barrio, en la cultura cotidiana? Los sectores populares aprendieron a establecer vagas correspondencias entre unos hechos y otros: saben que ciertas dificultades de su país en el mercado internacional reducirán el poder adquisitivo de su salario. Pero una característica de las sociedades contemporáneas es que la complejidad de los hechos macrosociales los vuelve abstracciones en relación con las prácticas de todos los días. Luego, el ámbito de lo *público* se reduce a un pequeño y neblinoso círculo en torno de lo privado: «la crisis» se manifiesta en que los precios suben todos los meses por encima de los salarios, las ciudades se vuelven más violentas, el transporte más insuficiente, mientras el gobierno dice que no tiene dinero para mejorarlo.

En el mundo de Proust podía sentirse algo voluptuoso y abominable al enterarse de las desdichas del universo desde la serena e inalterable rutina del desayuno. Hoy esa sensación es reemplazada por el desconcierto y la impotencia. Nunca la cultura transnacional ha estado tan presente en la vida diaria ni hemos tenido tanta información simultánea sobre los gestos de los gobernantes en la última jornada, pero nunca sus resortes, sus decisiones, nos parecieron tan lejanos e inapresables. Los esquemas conceptuales de los años sesenta y setenta sobre el imperialismo cultural resultan poco útiles para entender y actuar hoy frente a las relaciones de poder internacional. El des-

* *Ponencia presentada al coloquio sobre «Cultura transnacional y cultura popular», realizado por el Instituto para América Latina (IPAL) en Bogotá, Colombia, en agosto de 1985.*

pliegue de un sistema tecnológico, industrial y financiero extendido por todo el planeta, que resume su omnipresencia en la circulación incesante de los satélites de difusión cultural y control informativo, obliga a preguntarse de un modo diferente por el significado y la eficacia de las acciones populares.

Queremos analizar estas nuevas condiciones en que hoy se forma lo popular, cómo interactúa con lo transnacional y los efectos que dichas transformaciones tienen sobre las prácticas políticas. Trabajaremos sobre el caso de México, pero seleccionamos algunos problemas que, además de ser básicos en este país, nos parecen contradicciones compartidas en la mayor parte de América Latina.

La oposición entre lo transnacional y lo popular se manifiesta, en la investigación científica y en la práctica política, a través de cinco enfrentamientos:

a) En el nivel *metodológico,* como oposición entre deductivismo e inductivismo.

b) En cuanto a la definición del *objeto de estudio,* por la polaridad entre lo moderno y lo tradicional.

c) En las *políticas culturales* se presenta bajo la forma de tres parejas de oposición:

— la que enfrenta la defensa del patrimonio local con la innovación tecnológica,
— las acciones del Estado y las de la iniciativa privada,
— y la participación en el sistema social como consumidor o como ciudadano.

2. Deducción e inducción: el debate sobre el método

¿Cómo resolver la oposición entre las determinaciones macrosociales y la vida cotidiana de las clases populares? Las estrategias de conocimiento suelen dividirse en dos posiciones que podríamos llamar deductivistas e inductivistas. Consideramos deductivistas a quienes definen y estudian a las culturas populares desde lo general a lo particular, según los rasgos que les habrían sido impuestos. Se ha visto a lo popular como resultado de lo que hacen con el pueblo los aparatos ideológicos, las clases dominantes o los medios masivos: en todos los casos se absolutiza el poder de los grandes agentes sociales y se deduce de su estrategia de dominación los efectos sobre las culturas populares. Nos interesa aquí, especialmente, la manera en que se ha atribuido al imperialismo o a la cultura transnacional una capacidad ilimitada de modelar y dominar. Para muchos textos de sociología y comunicación analizar la cultura equivale a describir las maniobras de la dominación. La teoría de la dependencia dio los instrumentos para criticar las políticas imperiales y su manipulación de las conciencias, creyendo que ésa era la única razón de que las masas no se comportaran con la energía revolucionaria que correspondía a sus «intereses históricos». Los nuevos objetos de estudio —la televisión, la radio, la publicidad—, por ser los sectores culturales más vinculados a las corporaciones norteamericanas, parecen confirmar la legitimidad de la interpretación dependentista y contribuyen a sobreestimar la acción de los dominadores en la vida popular. En el caso de México, la vecindad de los Estados Unidos y su múltiple penetración en la vida social, económica y cultural del país ha vuelto un lugar común en la bibliografía derivar de esa influencia externa la explicación de los cambios internos y considerarlos una tendencia irreversible.

En otro sector de la producción científica mexicana existe una tendencia inversa, que podemos denominar inductivista porque encara el estudio de lo popular a partir de ciertas propiedades que supone intrínsecas de las clases subalternas, o de su genio, o de una creatividad que los otros sectores habrían perdido, o de un poder de impugnación que sería la base de su resistencia. Esta idealización de la autonomía de las clases populares se observa especialmente en algunos antropólogos. Sin duda, es más fuerte entre quienes se especializan en la cuestión indígena y tienden a concebir los grupos étnicos como comunidades aisladas, autosuficientes, como si no compartieran los cambios económicos y culturales del sistema capitalista transnacional. Su versión extrema es la de aquellos investigadores del folclore que reducen lo popular a lo tradicional y sólo reconocen como «auténticos» los mitos, las costumbres, las artesanías que parecen indiferentes a las contradicciones sociales de hoy. Pero también encontramos esta tendencia en especialistas en la cuestión urbana que, sobre todo por razones políticas, buscan en los sectores populares la continuidad de una «esencia» nacional o una cierta resistencia o invulnerabilidad en vez de tratar de entender los complejos procesos de interacción que se dan en las ciudades. Tanto quienes optimizan la pureza indígena o urbana, absolutizan algunos rasgos inmediatos, empíricos, e infieren de ellos, inductivamente, el lugar social y el destino histórico de las clases populares. Otra de las consecuencias metodológicas de esta concepción inmanentista sobre las lecturas subalternas es la que analiza su situación tomando sólo las descripciones de los actores. Dado que el entrevistado se define como indígena, la investigación consistirá en «rescatar» lo que hace en sus propios términos, la tarea antropológica o folclórica se reduce a duplicar «fielmente» el discurso del informante; o si se define como obrero, puesto que nadie conoce mejor que él lo que le pasa, hay que creer que su condición y su conciencia de clase son como él las presenta.

El deductivismo adolece de una concepción vertical, exclusivamente impositiva, del poder, que le impide reconocer en la investigación la resistencia de los sectores populares, las interacciones complejas a través de las cuales la cultura de origen transnacional se vuelve hegemónica incluyendo en sus instituciones, objetos y mensajes —además de sus intereses— aquella parte de las culturas subalternas que los vuelven útiles y significativos para la mayoría. A la inversa, el empirismo ingenuo de los inductivistas los hace desconocer la divergencia entre el pensamiento y las prácticas de los sectores populares, entre la autodefinición que enuncian en su discurso y lo que podemos saber sobre su vida a partir de las leyes sociales en que están insertos[1]. Pero esta crítica metodológica es sólo la introducción a otras dificultades que plantea el tratante exclusivamente como una oposición a las relaciones entre lo transnacional y lo popular.

[1]Realizamos un análisis menos apresurado de este problema en nuestro trabajo *Cultura y poder: ¿dónde está la investigación?*, presentado al simposio «Cultura popular y resistencia política», que se efectuó en la Universidad de Columbia en abril de 1985 (en prensa).

3. ¿Modernidad vs. tradición?

> Los 'diablos' [de barro, hechos por los indígenas de Ocumicho] ahora demuestran alegría y un humor único que jamás expresaban los antiguos. Desde la segunda mitad de los años 70s, andan en bicicleta, en metro, y en camión; hablan por teléfono, son vendedores ambulantes, maestros de escuela, juegan fútbol, comen elotes en cama compartiéndolos con una sirena... En este camino de la decadencia de temas, tomados por unas cuantas artesanas, llegamos a la 'pieza del mes'. Es para exportación 'al norte' donde 'hace frío'. ¿Qué podría ser más apropiado que un trineo jalado por venados y arreado por un señor de barbas blancas y cachetes rosados que ellos llaman 'Tata Cloth'?
>
> LOUISA REYNOSO: *Ocumicho.*

Quizá la popularidad entre modernidad y tradición sea la más frecuentemente asociada a la antinomia transnacional/popular. Quizá las artesanías sean el lugar en el que la convergencia de ambas oposiciones ha sido más determinante en la concepción de las culturas populares. Los deductivistas sostienen que la expansión transnacional del capitalismo va eliminando inexorablemente las formas tradicionales de vida. El inductivismo, como vimos, identifica lo popular con lo tradicional y valora apocalípticamente todo cambio modernizador en las artesanías: el desplazamiento de los tejidos antiguos por las fibras sintéticas, del trabajo manual por las máquinas, del autoconsumo por la venta en mercados urbanos y a turistas[2]. Aun en casos en que esta diversificación de los consumidores enriquece formal y estilísticamente las piezas, como en los paródicos diablos de Ocumicho, siempre burlones del mundo exterior que los amenaza, los que aman las tradiciones embalsamadas creen encontrar allí «el camino de la decadencia».

¿Cómo entender, entonces, que en México, con una industrialización acelerada desde la década del cuarenta, exista el mayor número de artesanos del continente: seis millones de personas? ¿Por qué en los últimos años se viene incrementando el volumen de la producción y el Estado multiplica los organismos destinados a fomentar un tipo de trabajo que, ocupando a un 10 por 100 de la población, apenas representa el 0,1 por 100 del producto nacional bruto?[3]. Es imposible seguir afirmando tanto que las artesanías son objetos equivocados de siglo y los artesanos un sector atávico condenado a disolverse en el proletariado industrial como que el único «arte popular auténtico» es el que permanece culto, ajeno a la circulación intercultural propia de las sociedades modernas.

En la investigación que realizamos sobre las transformaciones de las artesanías en México encontramos que su situación actual sólo puede explicarse si analizamos conjuntamente lo macro y lo microsocial. El crecimiento de la producción artesanal es ori-

---

[2] Véanse, por ejemplo, el libro de DANIEL F. RUBIN DE LA BORBOLLA, *Arte popular mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, especialmente las «Reflexiones finales», y la ponencia de PORFIRIO MARTÍNEZ PEÑALOZA, «Condiciones actuales del arte popular», en el *I Seminario sobre la problemática artesanal*, México, FONART-SEP, 1979.

[3] *I Seminario sobre...*, cit., intervención del doctor Rodolfo Becerril Straffon, p. 1.

ginado por la acción combinada de factores propios del desarrollo desigual del capitalismo en un país dependiente y otros que tienen que ver con la historia de los grupos indígenas y mestizos. Desde el punto de vista macrosocial, el incremento de las artesanías se explica porque la producción agraria no da recursos suficientes a indígenas y campesinos y éstos necesitan buscar ingresos complementarios; también influye que las artesanías sean una atracción turística y un medio para renovar el consumo urbano al introducir en la serialidad de los objetos industriales, con bajísimo costo, diseños novedosos, cierta variedad e imperfección que permiten a los consumidores diferenciarse individualmente y establecer relaciones simbólicas con lo «natural», lo «primitivo» y lo «popular». En el caso de México, las artesanías sirven, además, como instrumento para visualizar la identidad nacional, como lugar donde se revitalizan tradiciones comunes a todas las clases. Por estas y otras causas, el Estado y algunas franjas de la burguesía están interesados en promoverlas. Del mismo modo que ocurre con otras prácticas populares —las fiestas indígenas, la medicina tradicional—, el desarrollo capitalista no siempre requiere eliminar las fuerzas económicas y culturales que no sirven directamente a su crecimiento si esas fuerzas aún cohesionan a un sector numeroso, si satisfacen sus necesidades o las de una reproducción equilibrada del sistema.

Sin embargo, esas explicaciones no bastan para entender el avance de la producción artesanal. ¿Por qué los campesinos producen artesanías en vez de otro tipo de objetos? ¿Por qué no emigran en mayor número o buscan ocupación dentro de su propia zona en actividades comerciales o turísticas, como algunos lo hacen? Hay respuestas que sólo pueden darlas los mismos grupos populares. La producción artesanal, desde el proceso de trabajo a la iconografía, continúa formas de organización, tradiciones y creencias procedentes de tiempos precolombinos. Las artesanías representan en muchos pueblos la continuidad de la integración entre actividades productivas y vida familiar (cuando los talleres están en la propia casa); por eso a veces encontramos que los artesanos no resisten tanto los cambios del diseño para adaptarlo al gusto urbano como los programas de modernización técnica (hornos de gas en vez de leña o telares mecánicos) que implican trasladarse a talleres colectivos, de régimen salarial, donde se borra la unidad entre vida familiar y trabajo[4].

Es preciso recoger en las investigaciones esta doble inscripción de la producción cultural: *histórica* (en un proceso que da identidad a los grupos étnicos) y *estructural* (en la lógica actual del capitalismo dependiente). La tentación inductivista es aislar el aspecto étnico-histórico, considerar las artesanías sólo como instrumentos de afirmación cultural. La tentación deductivista es la inversa: atender sólo al sentido macroestructural de las artesanías, casi siempre económico, y estudiarlas como cualquier objeto regido por la lógica mercantil o como supervivencia crepuscular de grupos en extinción.

Ni las culturas indígenas pueden existir con total autonomía ni son, tampoco, meros apéndices atípicos de un capitalismo que todo lo devora. Aunque hay situaciones en que ambos hechos ocurren, más como proyecto político que como realidad efecti-

---

[4]Para un examen más amplio de esta cuestión, cf. nuestro libro *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982, cap. IV.

va, nos parece que el problema más generalizado en América Latina, especialmente en las sociedades multiétnicas, es cómo trabajar con procesos culturales heterogéneos que expresan conflictos entre fuerzas diversas. Una de ellas es la persistencia de formas de organización comunal y doméstica de la economía y de la cultura, o restos de la que hubo (que se manifiestan incluso en barrios urbanos de migrantes), cuya interacción con el sistema hegemónico da lugar a formaciones mixtas muy variadas. Estas formas culturales van acompañadas de estructuras de poder propias —mayordomías, compadrazgos, relaciones de reciprocidad y solidaridad— que complejizan la articulación con el sistema burgués o nacional de representación y poder. Esas estructuras internas de los grupos son valoradas de maneras opuestas según la posición del observador: los deductivistas las ven como obstáculos a la modernidad, como reproductoras de jerarquías y desigualdades arcaicas; los inductivistas encuentran en esas formas antiguas de poder la base para que los grupos populares preserven su autonomía y resistan la dominación exterior. Más que la afirmación doctrinaria de uno u otro significado, que puede ser justificable políticamente, para el conocimiento —y quizá también para la acción política— interesa saber lo que sucede en los procesos de cambio.

4. Del patrimonio cultural a las innovaciones tecnológicas

La contradicción entre tradiciones y modernidad se manifiesta en México, y en otros países latinoamericanos, en dos concepciones divergentes de la política cultural: la que se centra en la defensa del patrimonio nacional o local y, por otro lado, la que considera que el desarrollo cultural ha pasado a depender de las comunicaciones masivas y las nuevas tecnologías. La tensión entre ambas posiciones aparece en el mundo académico y en organismos estatales, pero es visible sobre todo en los enfrentamientos entre poderes públicos y empresas privadas.

¿Por qué creció en los últimos años la preocupación por preservar el patrimonio, rescatar objetos y edificios tradicionales? Una de las causas se halla en las transformaciones producidas en las ciudades por las migraciones masivas, los asentamientos precarios de los sectores populares y la depredación ecológica y urbanística de la especulación inmobiliaria. Walter Benjamin decía que la recuperación del pasado y el intento de articularlo históricamente con el presente casi siempre «significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro»[5]. El problema está en que no todos los actores sociales entienden del mismo modo qué es lo que peligra. Para algunos se trata de salvar la identidad nacional o cuidar los testimonios de acontecimientos compartidos. Para otros, mantener lo que no obstruye el progreso material, que generalmente significa: derribemos todo lo que entorpezca nuestros negocios. Hay quienes aprecian de un modo más sutil el valor simbólico y defienden la preservación de un barrio como fue hace doscientos años para aumentar el costo de las viviendas que tienen allí. O pensando en el aprovechamiento turístico.

¿Qué es lo que merece salvarse? Si se necesita ampliar el metro para mejorar el

[5] Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 180.

transporte en el centro histórico de la ciudad y al excavar se descubren riquezas arqueológicas, ¿cuál debe ser la elección: el progreso o la memoria? Este fue el tema de una intensa polémica en la ciudad de México, hace dos años, entre instituciones y entre grupos sociales. Carlos Monsiváis escribió entonces que tales preocupaciones de los gobiernos en ciudades que dejaron destruir por la mercantilización del espacio urbano tiene el aspecto de «arrepentimiento póstumo» o simple «autocomplacencia escenográfica» del poder. ¿Están la izquierda y los movimientos populares en condiciones de darle otra orientación? Es difícil. «Por décadas, la izquierda cometió el grave error de juzgar, por ejemplo, a la lucha por preservar monumentos coloniales como tarea del guardarropa evocativa de la derecha, quizás algo plausible, pero de ningún modo tarea prioritaria. En su preocupación por adueñarse del sentido del porvenir, la izquierda le 'regaló' el pasado a la derecha, reservándose sólo la cláusula de la interpretación correcta y científica»[6]. Dice también que debemos buscar soluciones que conjuguen el derecho al transporte con el derecho a la ciudad. Y el respeto a la ciudad incluye la valoración del pasado, el «gozo del espacio urbano como el doble ejercicio de la historia (lo que explica las formas de una sociedad) y la estética (lo que orienta y estructura una sensibilidad)»[7]. Pero la recuperación de las referencias históricas necesarias para habitar con más densidad el presente, si quieren contribuir a una cultura democrática, deben poder ser apropiadas colectivamente. Deben crearse condiciones materiales y simbólicas para que también las clases populares puedan compartir el pasado y encontrarlo significativo en relación con sus tareas actuales.

La afirmación de una sociedad en su historia es decisiva para afrontar desde un lugar propio su participación en la cultura transnacional. Pero esta afirmación será muy insuficiente si la política cultural del Estado se limita a acciones patrimonialistas y no interviene en los espacios culturales construidos por las nuevas tecnologías y manejados por las empresas transnacionales. El Estado mexicano apoya muchas ramas de la cultura, con más fondos y personal que en cualquier otro país latinoamericano. Pero casi toda su acción se centra en la conservación de las diversas formas de patrimonio: defender y restaurar el pasado (arquitectura colonial, sitios arqueológicos) y rescatar aquellas actividades artísticas que representan los valores más altos de la nacionalidad, pero cuya baja rentabilidad en el mercado hace difícil su supervivencia (desde el folclore a la música y la plástica modernas). La protección del Estado se extiende también a prácticas culturales en las que el alto costo de producción y la disminución del público vuelven problemático su futuro (cine, teatro, revistas de arte). Además, complementa su política *patrimonialista* con una estrategia *difusionista:* trata de que los espectáculos sean baratos, los hace circular por todo el país en escuelas y casas de cultura y forma promotores que refuerzan la difusión con una labor pedagógica.

El Estado mexicano, que desde la Revolución de 1910 concede a los intereses populares un lugar protagónico en la alianza de clases y el desarrollo unificado de la nación, mantuvo la capacidad de renovar su hegemonía mientras el desenvolvimiento po-

---

[6] CARLOS MONSIVÁIS, «Sobre la defensa del centro histórico», *Sábado-Unomás-Uno*, 3-XII-1983, pp. 2-3.
[7] *Idem*, p. 3.

lítico-ideológico de la sociedad se organizaba en relación con esos espacios tradicionales del patrimonio y la difusión cultural. A través del Instituto Nacional de Bellas Artes y las universidades extendió el consumo cultural a amplios sectores de la población, sobre todo a las clases medias. Mediante el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección de Educación Indígena, la Dirección de Culturas Populares, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías y otras instituciones semejantes apoyó la producción cultural de las clases populares y la difundió integrándola al patrimonio nacional: pese a las críticas que se hacen a estos organismos, es innegable que la incorporación de lo popular a la cultura nacional es mayor que en cualquier otra sociedad multiétnica de América Latina. Si bien la división entre el INBA, por un lado, dedicado casi exclusivamente a la cultura «erudita», y los otros organismos ocupados en las culturas populares revela que la propia organización del Estado reproduce la escisión entre las clases, las acciones de unos y otros buscan deselitizar el arte «culto» y legitimar las prácticas y los productos de los sectores subalternos.

Sin embargo, en los años recientes el avance de los medios masivos y las nuevas tecnologías comunicacionales, en su mayoría bajo control privado y respondiendo a intereses transnacionales, fue reduciendo el papel del Estado como constructor de la hegemonía, como organizador de las relaciones culturales y políticas entre las clases. Del mismo modo que la reestructuración neoconservadora de la economía subordina la tradicional política nacionalista del Estado mexicano a las normas del Fondo Monetario Internacional (privatización de empresas estatales, agudización de las diferencias entre clases mediante la concentración monopólica y transnacional de la base productiva, reducción del consumo de sectores medios y populares), en la cultura se sustituye un tipo de hegemonía basado en la subordinación de las diferentes clases a la unificación nacionalista del Estado por otro en el que la iniciativa privada aparece como promotora de la cultura de todos los sectores. La cadena Televisa, además de manejar cuatro canales de televisión con múltiples repetidoras en México y en los Estados Unidos, muchas radios, empresas editoriales y de vídeo, sostiene y orienta el Museo Tamayo, principal introductor de las vanguardias internacionales y divulgador, con apoyo de la televisión, de exposiciones de arte a las que asiste hasta medio millón de personas. Se ocupa asimismo de las artesanías y tradiciones populares, acentuando su mercantilización y adaptando los contenidos a la visión pintoresquista y espectacular que requiere su consumo como simple entretenimiento. Mediante esta política cultural múltiple, la iniciativa privada se presenta: *a)* como benefactora y legitimadora de la producción cultural de todas las clases; *b)* como defensora de la libertad de creación cultural e información política frente a cualquier «monopolio» estatal; *c)* como articuladora interna de la cultura nacional y de ella con el desarrollo internacional más avanzado, según lo connota su uso casi exclusivo de las nuevas tecnologías.

Cuando se habla de la acción del Estado o de organismos internacionales, como la UNESCO, en estos nuevos campos culturales se discuten los derechos de la iniciativa privada y del público, la relación entre comercialización e información. Pero también nos parece que está en juego la manera de conceptualizar las relaciones entre Estado, cultura y sociedad. Con grandes esfuerzos se ha logrado ensanchar el concepto elitista de cultura para incluir las formas artesanales de la cultura popular: música, danzas, li-

teratura indígena, etc. Pero cuesta extender el área de competencia del poder público hacia las manifestaciones no tradicionales. El divorcio entre ambos tipos de cultura, y la exclusión del Estado respecto de la vertiente tecnológica, tiene que ver con la descalificación que se hace de la comunicación masiva como medio cultural.

Las investigaciones sobre el consumo cultural familiar realizadas recientemente en los Estados Unidos, en países europeos y en algunos latinoamericanos revelan que los gastos domésticos se concentran cada vez más en la adquisición de «máquinas culturales» (televisores, tocadiscos, vídeos, radios para distintos miembros de la familia y para el coche), en detrimento del gasto en publicaciones y espectáculos teatrales, cinematográficos y musicales que se realizan fuera de la casa[8]. Esa «cultura a domicilio», manejada por la iniciativa privada, crece en recursos, en eficacia comercial y simbólica, mientras los Estados siguen dedicándose prioritaria o exclusivamente a las prácticas culturales que están perdiendo influencia.

Cuando se restringe la responsabilidad del Estado a la cuestión patrimonial y a la difusión de la cultura tradicional y de élites, no se toma en cuenta esta reorganización del campo cultural. Los esfuerzos por democratizar la cultura son poco consistentes, y poco creíbles, mientras no asuman seriamente la nueva estructura de la circulación cultural. Hay que decir, para ser más claro, que ya no se puede oponer la cultura masiva a la popular o a la de élite, porque lo masivo no designa un tipo de contenidos separado de los otros, sino un principio de organización y comprensión, un nuevo «modelo cultural»[9]. Aun los sectores universitarios, e incluso los que asisten a museos y leen libros de arte, tienen gran parte de su relación con la cultura estructurada en forma masiva. En una investigación que acabamos de terminar sobre el público de los museos de arte en la ciudad de México encontramos que en los últimos años la asistencia a exposiciones artísticas creció notablemente y que ese aumento se produce mayoritariamente por la incorporación de público de extracción universitaria: casi el 60 por 100 ha cursado o está cursando estudios de nivel superior. Pero también observamos que las cifras más altas de asistencia, obtenidas en las exposiciones de Picasso y Diego Rivera en el Museo Tamayo (aproximadamente medio millón de visitantes en cada una), se deben al uso intensivo de los medios, sobre todo la televisión. Por último hay que anotar que entre un 50 y 60 por 100 de los visitantes de esas y otras cinco muestras que analizamos iban por primera vez a un museo, o sea que se trata de un público ocasional[10].

La incorporación de nuevos consumidores de bienes culturales es, principalmente, incorporación a los circuitos masivos. El incremento de la asistencia a museos y es-

---

[8]Cf. PIERRE, *La distinction - Critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979, caps. 2 y 3. Véanse respecto de América Latina: SERGIO MICELI, *Estado e cultura no Brasil*, Saô Paulo, DIFEL, 1984, p. 103, y los artículos de JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER , *Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973-1982*, Santiago, FLACSO, 1982, y GISELLE MUNIZAGA, «Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile», en E. FOX y otros, *Comunicación y democracia en América Latina*, Lima, DESCO-CLACSO, 1982.

[9]JESÚS MARTÍN BARBERO, «Cultura popular y comunicación de masas», *Materiales para la comunicación popular*, 3, Lima, abril de 1984.

[10]NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, ESTHER CIMET, JULIO GULLCO, CRISTINA MENDOZA y FRANCISCO REYES PALMA, *Museos y público de arte en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, en prensa.

pectáculos de arte «culto» es en buena medida una derivación de la influencia que sobre estos nuevos consumidores culturales tienen los medios. La consolidación de una clase media profesional y estudiantil, con hábitos culturales internacionalizados, que en otro tiempo se formaba especialmente a través de la lectura y el arte «culto», y en relación con los países europeos, hoy se constituye preferentemente a través de relaciones con la televisión, la radio, el cine y el vídeo (en este orden), y teniendo como referente capital a la cultura norteamericana o la que difunden las transnacionales de la comunicación. Obviamente, la dependencia de estos circuitos masivos y de la ideología de las transnacionales de la comunicación es aún más fuerte y excluyente en los sectores medios y obreros con menor nivel educativo.

Esta reestructuración de los vínculos entre las acciones culturales del Estado y la iniciativa privada, y de ambas con las clases populares, se acentúa a partir de 1982, cuando termina la euforia generada por la abundancia de las exportaciones petroleras, se reconocen las dificultades para pagar la deuda externa y se comienza a ejercer una severa austeridad en el gasto público. La aplicación de las recetas monetaristas implica, entre otras cosas, reducir los fondos estatales para la educación y la cultura, eliminar el asistencialismo respecto de las necesidades populares básicas y ceder a las empresas privadas espacios tradicionalmente administrados por el gobierno. En este año se recortó ya dos veces el presupuesto otorgado, se suprimieron instituciones estatales (la distribuidora del Fondo de Cultura Económica, el Fonágora, el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana y otras) y las que subsisten disminuyen notoriamente su actividad (el INBA redujo el 27 por 100 los actos artísticos y culturales respecto del mismo período de 1984; la Subsecretaría de Cultura, que había iniciado en 1983 una ofensiva cultural y educativa en televisión contraria a la tendencia patrimonialista que describimos —produjo 2.120 programas en 1984—, redujo en un 75 por 100 su actividad para 1985[11]). Las formas tradicionales de acceso a la cultura, como son la educación, la compra de libros y la asistencia a espectáculos artísticos, también han sido afectadas por el incremento de los costos y el empobrecimiento de los salarios.

5. ¿Consumidores o ciudadanos?

Más allá de lo que puede tener de coyuntural la crisis económica, hay que pensar en las consecuencias que esta reorganización del desarrollo cultural tiene sobre la acción política. Los partidos y las escuelas pierden gran parte de su influencia como formadores de opinión, mediadores entre los grupos sociales y entre el Estado y la sociedad civil. La lucha por la hegemonía pasa a efectuarse en un mercado de mensajes conformado industrialmente. La ausencia o debilidad del poder público en este mercado simbólico y la baja capacidad de las organizaciones comunitarias para intervenir en él e influir en su orientación dejan cada vez más la administración del poder informativo

[11] HOMERO CAMPA y MANUEL ROBLES, «Por 'no prioritaria', el recorte presupuestal arrumba a la cultura», *Proceso*, núm. 449, 10-VI-85, pp. 46-49.

y cultural en manos de las empresas privadas transnacionales. Cuando nos interrogamos por el papel que deben tener en el futuro el poder público, las organizaciones de consumidores y otros movimientos sociales en estas áreas estratégicas del desarrollo cultural, nos estamos preguntando si la acción política va a ser una operación de mercado y el ciudadano un consumidor de mensajes, si los medios masivos van a ser los constructores básicos del consenso bajo las leyes de la ganancia económica y del *rating* o si otros parámetros —políticos y culturales— representarán los intereses de la población e interactúan con la lógica mercantil.

Por cierto, la intervención del Estado no garantiza automáticamente la defensa de los intereses populares y de las necesidades no mercantiles. Las críticas a la burocratización, la ineficiencia y el autoritarismo estatal tienen muchos ejemplos históricos en los cuales sostenerse. Varios autores han estudiado en la Argentina, Brasil y Chile cómo el fortalecimiento del Estado en los últimos años, en regímenes que proscribieron la actividad política y se plegaron a la ideología monetarista, contribuyó a convertir a los ciudadanos en consumidores, redujo la participación política colectiva a competencia individual en el mercado. Hay por lo menos dos grandes cuestiones de las cuales depende el signo de la acción estatal. Por una parte, el grado de pluralismo cultural y político desarrollado por la sociedad civil y la capacidad del sistema para permitir que ese pluralismo se exprese a través de representantes legítimos. No es necesario, ni deseable, que el Estado se haga cargo de toda la programación cultural, sino que someta a discusión los problemas básicos de cada sector, que cree las condiciones para hacer posible que las políticas de cada área cultural sean resultado de la interacción entre los intereses de los productores y los de los consumidores y garantice —a través de legislación y vigilancia— el respeto a la participación y las necesidades de los sectores más débiles.

Por otro lado, el carácter de la intervención del Estado varía según se trate de la producción cultural especializada, en zonas donde la autonomía del campo debe ser mayor (ciencias, arte), en espacios donde el interés colectivo de la sociedad por los resultados es más alto (educación, cultura de la salud) o en la comunicación masiva y las nuevas tecnologías.

La acción del Estado y de los partidos es más necesaria precisamente donde menos se ejerce. Dado el tamaño y la complejidad de las estructuras de poder que operan a través de los medios tecnológicos de comunicación, resulta indispensable que las grandes instancias del poder público ejerzan allí la representación de los intereses populares. Pero esto nos conduce inmediatamente al problema de la democratización del Estado y la participación social. Más aún: a la exigencia de conocer las necesidades socioculturales de las clases subalternas. ¿Cómo saber cuáles son los intereses populares? ¿Quién los define y jerarquiza? Aunque se aluda a las clases populares como destinatarias de la acción del gobierno o de los medios masivos, aunque se las convoque a participar, dichas acciones no se apoyan en un conocimiento específico del mundo subalterno. El gobierno da por sentado que lo que hace para el pueblo —conciertos, promoción cultural, educación— debe servirle. La empresa privada, si es que no se limita a «legitimarse» por su capacidad de vender los productos culturales, argumenta con

una concepción estadística del público: dado que la televisión alcanza a tantos millones de espectadores, es evidente que satisface sus necesidades.

Tampoco los partidos políticos de izquierda estudian casi nunca, en forma sistemática, las necesidades populares en nombre de las cuales cumplen su oposición e impulsan propuestas de cambio. Hay que preguntarse si el carácter minoritario de estos partidos, en México y en casi todo el continente, no deriva, en parte, de dicho desconocimiento y de la dificultad de vincular las *ideas* progresistas con los *intereses* y *vivencias* de las clases subalternas. ¿No es nuestra ignorancia de lo que ocurre en el consumo cultural cotidiano, de los intereses y hábitos no explícitamente políticos de los sectores populares, una de las causas de que la participación social se halle reducida al consumo mercantil de los bienes y a los mecanismos de distinción simbólica que allí se establecen?

6. Las perspectivas de los movimientos populares

> El asesinato de Allende en Chile eclipsó rápidamente el recuerdo de la invasión de Bohemia por los rusos, la sangrienta masacre de Bangladesh hizo olvidar a Allende, el estruendo de la guerra del desierto del Sinaí ocultó el llanto de Bangladesh. ... Hoy el tiempo va a paso ligero. Un acontecimiento histórico, que cayó en el olvido al cabo de la noche, resplandece a la mañana siguiente con el rocío de la novedad, de modo que no constituye en la versión del narrador un escenario, sino una sorprendente *aventura* que se desarrolla en el escenario de la bien conocida banalidad de la vida privada de la gente.
>
> Y entonces fue cuando aquella gente joven, lista y radical tuvo de repente la extraña impresión de que sus propios actos se habían ido a recorrer el mundo y habían comenzado a vivir su propia vida, habían dejado de parecerse a la imagen que de ellos tenía aquella gente, sin ocuparse de quienes les habían dado el ser. Aquella gente joven y lista comenzó entonces a gritarle a sus actos, a llamarlos, a reprocharles, a intentar darles caza y a perseguirlos. Si escribiese una novela sobre la generación de aquella gente capaz y radical, le pondría como título *La persecución del acto perdido.*
>
> MILAN KUNDERA: *El libro de la risa y del olvido.*

En los últimos años hubo en México constantes movimientos y luchas populares. Varios de los 56 grupos indígenas, cuyo mantenimiento de lenguas y creencias, de hábitos de producción y consumo representa la forma más tenaz de resistencia cultural, han realizado defensas enérgicas de sus tierras, su trabajo y sus organizaciones. En los sindicatos, en general alineados junto al gobierno, surgieron tendencias democráticas y combativas. El movimiento más nuevo, las agrupaciones populares urbanas que reúnen a los habitantes de colonias precarias, luchan por conseguir vivienda, agua, transporte, un lugar reconocido en los márgenes de las ciudades. Pero estas fuerzas excepcionalmente enfrentan las estructuras macrosociales de la modernidad, como los tarascos de Santa Fe de la Laguna, que lograron impedir la instalación en sus tierras comunales, junto al lago de Patzcuaro, de una central nuclear. O la radio indígena y la casa de la cultura de Juchitán, con una política cultural adecuada no sólo a ese municipio gobernado durante unos años por la izquierda, sino a las necesidades comunicacionales y políticas de la región. O la «Organización en defensa de los recursos natu-

rales y desarrollo social de la sierra de Juárez», en la que zapotecos y chinantecos se unieron para proteger sus bosques frente a las grandes industrias papeleras, y al mismo tiempo se dieron cuenta de que debían desarrollar una educación basada en sus formas comunales de trabajo y en una visión ecológica propia, sostenida por sus creencias sobre la naturaleza pero politizada a la medida de quienes arrasan los bosques y construyen caminos pensando sólo en sus ganancias, «no para comunicar a los pueblos»[12].

Pero hubiera sido engañoso hilvanar simplemente experiencias excepcionales como éstas y declararlas discurso contrahegemónico. Quisimos tomar en serio los fracasos de la mayor parte de la izquierda y de los movimientos populares. Quisimos evitar el esquema maniqueo que suele organizar las exposiciones sobre este tema: por un lado, la denuncia de la manipulación ejercida por la cultura transnacional, el poder estatal y los medios masivos; por otro, la épica de la resistencia y las batallas populares. Preferimos analizar las nuevas condiciones en que se construye el poder e interrogarnos sobre la manera de elaborar respuestas no restringidas al deterioro del salario, a la represión inmediata, a los espacios domésticos en que las clases populares sienten los efectos cotidianos de políticas que están hechas a la medida del país o del planeta. Todos conocemos el carácter abstracto que los campesinos perciben en las convocatorias de los partidos de izquierda a solidarizarse con Vietnam o El Salvador. ¿Se puede reaccionar como ante algo propio frente a hechos lejanos y puntuales si se desconocen las estructuras socioculturales que los enlazan a nosotros, si se ignoran las mediaciones entre el Poder y las noticias diarias de la televisión?

No hay otra forma de evitar que la política de los movimientos críticos sea una persecución de actos perdidos que situando los acontecimientos grandes y excepcionales —que sufrimos o que buscamos producir— en las estructuras intermedias que rigen la vida cotidiana. Nos parece que las actuales condiciones culturales y políticas impiden reincidir en los hábitos más extendidos del pensamiento y la acción que quieren ser populares: confundir lo transnacional y lo masivo con la dominación, atrincherarse en lo propio entendido como lo local e intentar desde allí un modelo de sociedad alternativa. Hemos visto que la transnacionalización no implica necesariamente la eliminación de las culturas populares, sino más bien una reorganización de las relaciones entre lo tradicional y lo moderno, entre lo micro y lo macrosocial, entre el patrimonio y las innovaciones tecnológicas. El espacio del poder popular hay que construirlo tanto en el barrio como en el Estado, en la comunicación horizontal como en la vertical (si esta oposición todavía sirve para diferenciar las relaciones cara a cara de los medios masivos).

Por todo esto, pensamos que en la investigación y en la práctica política es tan importante conocer de qué modo oponerse desde lo popular a lo hegemónico, cómo entender la manera en que interactúan, sus transacciones, la reelaboración recíproca de necesidades de unos y otros. Es tan necesario denunciar las estrategias de la dominación como apreciar en qué sentido satisfacen necesidades populares y por eso logran

---

[12] JAIME MARTÍNEZ LUNA, «Resistencia comunitaria y organización popular. El caso de la 'Organización en defensa de los recursos naturales y desarrollo social de la sierra de Juárez, A. C.'», en GUILLERMO BONFILL BATALLA y otros, *Culturas populares y política cultural*, México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.

ser, más que dominantes, hegemónicas. Están encarando estas exigencias del conocimiento y de la acción algunos movimientos indígenas, como los citados, que luchan conjuntamente por cambiar la producción y democratizar las relaciones políticas, afirmar sus formas clásicas de comunicación local y aprovechar los medios masivos. También los movimientos sociales urbanos que reclaman a la vez mejores salarios, servicios materiales y culturales; los grupos feministas que cuestionan simultáneamente la desigualdad en el trabajo y en la vida cotidiana.

Pero todavía no sabemos bien cómo hacer con estas acciones populares una política. Incluso nos preguntamos si las rudimentarias y asediadas culturas populares son capaces hoy de competir con los poderes transnacionales. Para responderlo no es suficiente medir la potencia y las astucias de la cultura transnacional, como se hace en los estudios críticos de los deductivistas, ni acumular experiencias que muestren cómo las culturas populares sobreviven, a pesar de todo, al modo del populismo inductivista. Nos parece que la tarea prioritaria, ahora, es investigar los procesos de interacción entre lo transnacional y lo popular, sus conflictos y complicidades, tratar de entender cómo se relacionan los cataclismos y los éxitos del sistema hegemónico con los movimientos de transformación y los actos perdidos.

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Krausiana

Hay dos cosas contra las que no puede luchar, pues son tan amplias y densas que no tienen ni pies ni cabeza: Karl Kraus y el psicoanálisis.

ROBERT MUSIL

Sólo un curtido y salvaje ladrón puede ser tan estricto guardabosque.

FRANZ KAFKA

1

El 12 de junio de 1936 —Hitler estaba en Berlín y Viena, Mussolini en Abisinia, faltaba un mes para la guerra civil española— un ataque cerebral complicado con viejos males cardíacos daba muerte a Karl Kraus. Poco antes, en 1934, con motivo de sus sesenta años, un homenaje público y un filme que hoy permite reconstruir su presencia provocativa y seductora le daban ocasión para juzgarse definitivamente, con esa concluyente y equívoca gravedad que tienen los silencios tras una vida de agresiva locuacidad:

No preguntéis qué he hecho todo el tiempo,
pues permanezco callado
y no digo por qué
Todo ha terminado.
Todo está dicho.

En vida había merecido aprobaciones y censuras igualmente seguras tanto como habían sido sus tomas de posición en muchas cosas. Pero la posteridad, aun atenuada por la muerte, por la lejanía de su presencia corporal, seguiría disputando sobre él, en prueba de que para eso había hecho lo que quedaba dicho.

Bertolt Brecht, por ejemplo, sentenció (en una traducción bastante libre de la expresión verbal *an sich legen*): «Cuando el tiempo metió mano en sí mismo, suya fue la mano.» Arnold Schönberg, a su vez, se refirió a él oblicuamente: «La segunda mitad de este siglo hará mal y con muchos medios lo que la primera hizo muy bien con medios escasos.» Walter Benjamin alcanzó a balancear sus contradicciones (las propias y las de Kraus) así: «Una extraña mezcla de teoría reaccionaria y práctica revolucionaria.» No menos abarcador que Brecht, lapida: «Estaba sobre el umbral del Juicio Final.» Y si de equilibrios se trata, me parece que el más lúcido es el formulado por Robert Musil, que lo consideraba un moralista rígido a causa de su extracción pequeño burguesa.

Como tal, corajudo y fanático, capaz de hacer un trono al rey con una pirámide de cráneos de sus súbditos, y excesivamente creyente de los grandes acontecimientos. Ahí queda eso.

Lucien Goldmann ha hecho un diagnóstico más complejo y cumplido. Kraus es, para él, un censor de la sociedad austríaca de su tiempo desde los ideales de la Revolución Francesa. Conclusos e irrealizables, sólo servían para alimentar su individualismo. El porvenir aparece, de tal forma, clausurado (al cumplimiento de los fines que validan la historia). Una desesperación radical articula su defensa en ironía. Sólo ve una forma de evitar la catástrofe: el conservatismo. Así es posible que el pasado *llegue a ser* mejor que el porvenir.

En vida, aparte de su obra torrencial, Kraus motivó una literatura en pro y en contra, tan especial en su forma como el objeto de análisis. Ya en 1920 mereció un libro, *KK y su obra,* de Leopold Liegler. Para oponerse a su revista *Die Fackel (La Antorcha),* en 1914 Robert Müller publica *El Torpedo,* que no pasará del primer número. Kraus recibe el mote de *Dalai Lama el clérigo tenebroso* y es acusado de cismático del liberalismo convertido en antiliberal. En 1925, Anton Kuh lo define como *El mono de Zarathustra:* un epígono de Nietzsche, víctima de los vicios intelectuales y la sensiblería que él mismo denuncia en los judíos. Hasta en teatro hubo caricaturas de Kraus, como *El nuevo Simson,* de Karlweis (1901), donde aparece bajo el nombre de Alfred Ackermann. Kraus entabló acciones judiciales y Karlweis murió poco después.

Los acontecimientos políticos y militares postergaron el rescate de Kraus hasta el final de la guerra mundial. El alza de la Escuela de Frankfurt lo favorece y se empieza a hablar de su juventud progresista para desmarcarlo de su final conservador y dollfusiano (cf. Franz Leschitzer). En 1968 Fritz Raddaz acuña la expresión *el visionario ciego* para definirlo. Crítico de la Ilustración que se adelanta a las tesis de Adorno-Horkheimer, predecesor de las objeciones a la modernidad, desemboca en un inane neoclasicismo y queda allí, distinto del nazi pero nítido, su antijudaísmo (sobre todo el de su ensayo sobre Heine).

Una perspectiva socialista denuncia su individualismo, suerte de dilettantismo subversivo que mezcla su ataque al enemigo con la seducción del contrario, que termina reducido a simulador en una maniobra histérica. Su obra se muestra como un sistema cerrado, más allá del cual no es admisible ningún otro sistema. Kraus se erige, así, en Dios, Papa, Evangelista y grey de una religión apenas personal (cf. Hans Weigel).

2

Nacido el 29 de abril de 1874 en Jicin, al noroeste de Praga, pertenecía a una familia judía que tres años antes se instaló en Viena. Acomodada y con muchos hijos, le permitirá vivir de rentas toda su vida, manteniendo los gastos fijos y las colaboraciones de la revista (cuyos dos tercios escribía él mismo) con las ventas de los ejemplares.

Como Kafka y tantos otros escritores del Imperio, Kraus es polilingüe. El alemán es la lengua culta y burocrática, el checo es habla de campesinos y sirvientas, el hebreo

es la Escritura y también la remota base del alemán callejero donde se confunden los dos ambientes: el comerciante bien trajeado habla como el chamarilero. Tal vez de esta encrucijada de lenguas surja su preocupación teórica por el lenguaje y su afición a traducir y a adaptar. Un ejemplo más de la extraterritorialidad lingüística que Georg Steiner atribuye a nuestro siglo.

En 1892 abandona el Gimnasio y se define autodidacta. Hasta 1899 colabora en diarios y revistas, como la alemana *Die Gesellschaft,* de Michael Georg Conrad, y las austríacas *Liebelei, Wiener-Familien Journal, Montagsrevue,* etc. Su tema dominante es la crónica teatral, usando a menudo el seudónimo de *Crêpe de Chine.*

En esta época denuncia el provincialismo literario de Austria respecto a Alemania y defiende el naturalismo (Ibsen, Hauptmann, Fulda), cuyos dramas suele dirigir Burckhard en el Teatro de la Ciudad vienés. Encuentra divina a Eleonora Duse y meramente *poseuse* a Sarah Bernhardt. Sólo se le conoce un empleo periodístico en *Die Wage* (1898), donde entrega una columna semanal.

«Mi propia duda es mi esencia» es su autorretrato como liberal. El resto de su biografía es *Die Fackel* y algunas penumbras amorosas que veremos luego.

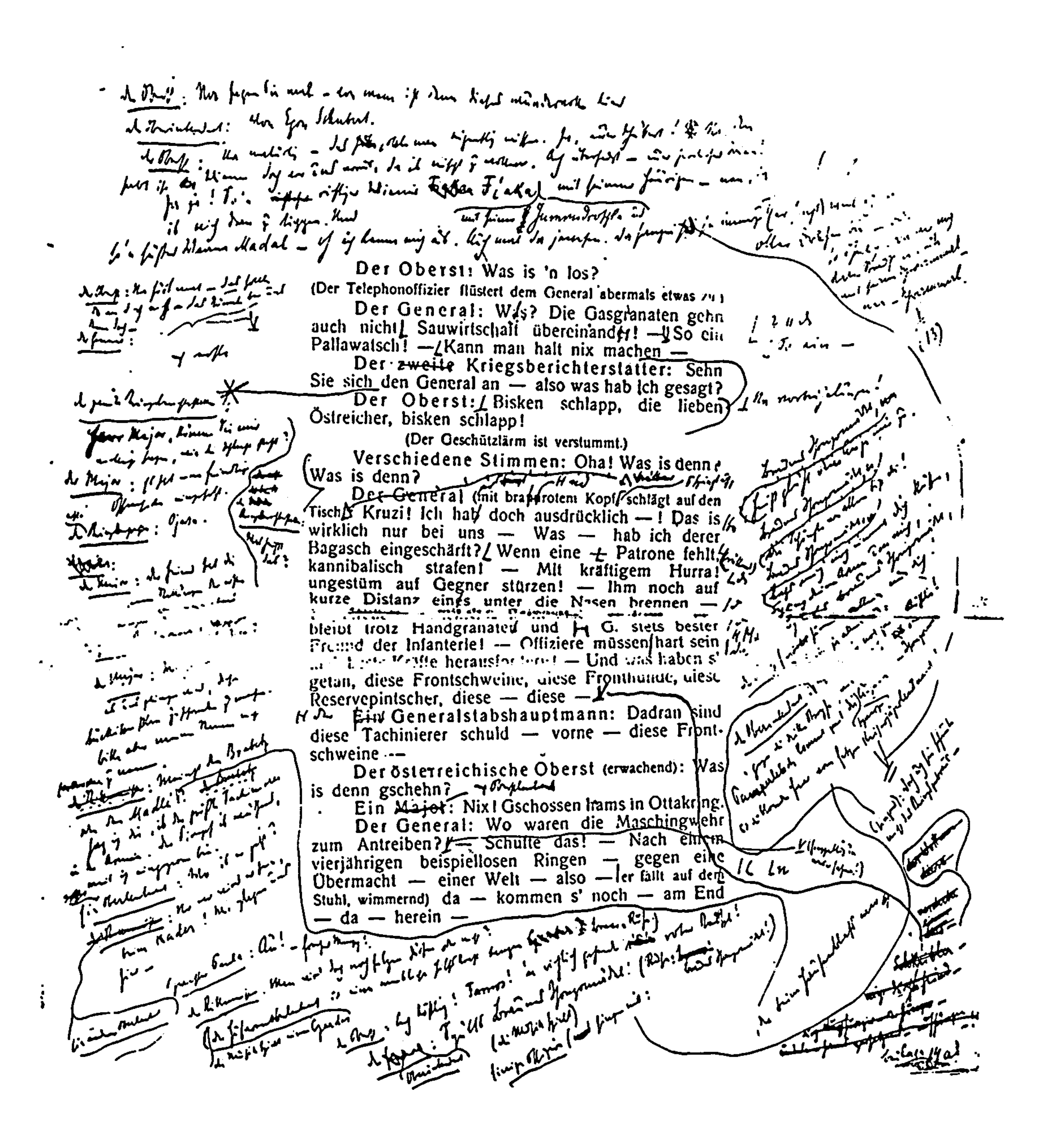
La revista empieza a aparecer en 1899, gracias a un préstamo de 1.000 gulden que le hace su padre. Su modelo inmediato son las crónicas de Daniel Spitzer *el paseante vienés,* sólo que la anónima crítica a la corrupción de la época se llena de nombres y apellidos. El título incita a pensar en una luz que disipa tinieblas y el lema es agresivo: «No un sonoro *lo que llevamos,* sino un honroso *lo que matamos»* (juego de palabras entre *bringen* y *umbringen).*

Kraus trabaja en la revista día y noche, yendo a la imprenta, corrigiendo pruebas, acostándose a la madrugada. Cuando aparece el número, se retira a descansar al campo o al mar. Desde el comienzo tiene choques con el medio: anónimos, amenazas, alguna paliza. Todo el mundo lee la hoja roja, color de antorcha.

Hasta el número 154 (febrero de 1904) no es el único autor. La temática es variada: corrupción, premios literarios, nepotismo en la Universidad, Mark Twain, el periodismo liberal de *Concordia,* Johann Strauss, la cuestión judía y el antisemitismo, el ferrocarril del Sur, política bancaria, la justicia austríaca, la catástrofe parlamentaria, desertización de los partidos, psiquiatría judiciaria, el emperador, el alcalde Lueger, la secesión vienesa, Gustav Klimt, el príncipe heredero, la compañía de gas: imposible mayor variedad. En el otoño de 1909 abre una oficina en Berlín.

Aunque individualista y alejado de grupos y tendencias, adquiere amistades literarias (Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, Fritz Wittels, Albert Ehrenstein) y enemigos: Georg Kulka *(El caso Karl Kraus)* lo acusa de plagiario y calumniador; Willy Haas, de sádico, seductor y envenenador.

Aparte de su producción periodística publica libros *(La literatura demolida, Una corona para Sión, Moralidad y criminalidad, La muralla china, Heine y los siguientes, Pro domo et mundo, Nestroy y la posteridad).* Tal es su predicamento que en 1915 Kurt Wolff funda una editora exclusivamente para sus obras. En 1916 aparecen los cinco volúmenes de sus poesías, el tercero de sus aforismos, una antología, los dos tomos de su *Juicio Universal.* Y más: la opereta mágica *Literatura* (1921), *Los últimos días de la humanidad* (1922), *El lenguaje, Decadencia del mundo por la magia negra* (1922), *Literatura y mentira* (1923)...



Der Oberst: Was is 'n los?

(Der Telephonoffizier flüstert dem General abermals etwas zu.)

Der General: Was? Die Gasgranaten gehn auch nicht! Sauwirtschaft übereinander! — So ein Pallawatsch! — Kann man halt nix machen —

Der zweite Kriegsberichterstatter: Sehn Sie sich den General an — also was hab ich gesagt?

Der Oberst: Bisken schlapp, die lieben Östreicher, bisken schlapp!

(Der Geschützlärm ist verstummt.)

Verschiedene Stimmen: Oha! Was is denn? Was is denn?

Der General (mit braunrotem Kopf, schlägt auf den Tisch): Kruzi! Ich hab doch ausdrücklich — ! Das is wirklich nur bei uns — Was — hab ich derer Bagasch eingeschärft? Wenn eine Patrone fehlt, kannibalisch strafen! — Mit kräftigem Hurra! ungestüm auf Gegner stürzen! — Ihm noch auf kurze Distanz eins unter die Nasen brennen — [illegible] bleibt trotz Handgranaten und G. stets bester Freund der Infanterie! — Offiziere müssen hart sein [illegible] letzte Kräfte herausfordern! — Und was haben s' getan, diese Frontschweine, diese Fronthunde, diese Reservepintscher, diese — diese —

Ein Generalstabshauptmann: Dadran sind diese Tachinierer schuld — vorne — diese Frontschweine —

Der österreichische Oberst (erwachend): Was is denn gschehn?

Ein Major: Nix! Gschossen hams in Ottakring.

Der General: Wo waren die Maschingwehr zum Antreiben? — Schulte das! — Nach einem vierjährigen beispiellosen Ringen — gegen eine Übermacht — einer Welt — also — (er fällt auf den Stuhl, wimmernd) da — kommen s' noch — am End — da — herein —

Galeradas de «Los últimos días de la humanidad» *con correcciones manuscritas de Karl Kraus*

Las obras de posguerra (*Pieza de sueño* en 1923, *Wolkenkuckucksheim* en 1923, *Teatro de ensueño* en 1924) apuntan a la crítica de la sociedad de café, el expresionismo y el bolchevismo de salón. En 1929 se estrena en Berlín, por el socialdemocrático Volksbühne, *Los invencibles,* cuyo protagonista es Peter Lorre, actor luego exiliado a la popularidad de Hollywood tras su genial caracterización del vampiro de Düsseldorf en el filme de Fritz Lang. En estos años nuevas firmas aparecen en la revista: Ferdinand Bruckner, Bernhard Diebold, Willy Haas, Bertolt Brecht. Antes pueden destacarse las variadas de August Strindberg, Detlev von Liliencron, Oscar Wilde, Peter Altenberg, Houston Stewart Chamberlain.

Aislado de los ambientes periodísticos y de la corrupta alta finanza vienesa, Kraus puede permitirse eclecticismos, agresividad y novedades. En un mundo intensamente musicalizado, por ejemplo, defendió a Richard Wagner cuando su estrella se oscurecía en Viena, y a Anton Bruckner y Hugo Wolf cuando los atacaron los críticos Eduard Hanslick y Max Kalbeck.

3

Kraus consideraba a Munich, la capital del arte alemán, como el modelo de ciudad estamental germánica. Viena era su réplica perdida, la desvirilización y el afeminamiento de la cultura y la moral alemanas. Pero había algo peor: Berlín, modelo de capital degenerada, donde los bastardos alemanes y los bastardos judíos se agarraban de los pelos.

Su Viena, en el codo de los dos siglos, es una capital liberal en crisis. Los liberales han gobernado desde 1860 por medio de un voto calificado donde acumulan la opinión de la burguesía de origen germánico y judío. Dominan entre las clases medias de las ciudades y su programa es el desarrollo capitalista. Hacia 1880 la hegemonía liberal se ve amenazada con la aparición de nuevos partidos: socialcristianos antisemitas, pangermanistas, socialistas, nacionalistas paneslavos. La burguesía parece no apuntar ya a la aristocracia ni al Estado imperial. Los obreros organizan sus movimientos de clase y las nacionalidades piden una sorda desintegración del Imperio. En 1895 el socialcristiano Karl Lueger gana la alcaldía vienesa, bastión liberal. El emperador se niega primero a designarlo, pero cede, finalmente, ante la presión de la Iglesia. La burguesía liberal austríaca retrocede para siempre. No ha logrado ni fusionarse con la antigua nobleza ni degollarla, perdiendo, por fin, el apoyo de la Corona.

Hacia 1900, la intelectualidad vienesa no parece acusar el impacto de la involución política del país. Todavía no se siente ajena al resto de la inteligencia y la crisis del Estado liberal es vivida en abstracto, como crisis de la condición humana. El arte, no obstante, que ha sido una de las formas de prestigio social más fuerte, empieza a retraerse sobre sí mismo y a construir un templo esteticista al dios Narciso. La burguesía vive el ensueño de identificarse con la nobleza a través de sus valores estéticos, los valores «nobles». Su emblema es Hugo von Hofmannsthal, coleccionista de gemas que huye de la vida y ama los objetos que la embellecen, según la irónica definición de Kraus.

El desarrollo burgués ha sido inconsecuente y débil en Austria y ello se advierte en su literatura. No hay, fuera de la obra tardía de Adalbert Stifter, un movimiento realista social comparable al inglés o al francés. Un vocabulario tardobarroco y cortesano, y la obsesiva figura del jardín dieciochesco, siguen dominando. Junto a ello se da el fenómeno de la alta burguesía más culta de Europa, institucionalizada en Gimnasios y Liceos que codifican de por vida los gustos de la juventud en un medio erudito y exigente.

El arte recluta sus miembros, en general, entre la clase media acomodada y la nobleza pobre o venida a menos, y sirve para compensar deficiencias sociales o para abrir camino a los arrivistas. Ni enfrentados al filisteísmo, como en Francia, ni integrados al desarrollo burgués, como en Inglaterra, los artistas austríacos viven en un mundo rico y frágil, caldera del diablo donde cuecen los alimentos terrestres de la imaginación europea: psicoanálisis, expresionismo, atonalismo, secesión, formalismo lógico, individualismo a la Kraus.

Si lo comparamos con quien es, acaso, el mayor escritor austríaco de su tiempo, Arthur Schnitzler, observamos fácilmente que las opciones divergen a partir de puntos de partida similares. Schnitzler también es nacido y criado en el judaísmo. Se casa por el rito mosaico y luego se convierte en indiferente en materia de religión, deísta sin culto, que considera a los judíos una raza más.

La vida de Schnitzler, que va de 1862 a 1931, recoge la misma memoria histórica de Kraus: la guerra con Prusia, la igualación de Austria con Hungría, la Exposición Mundial de Viena, la construcción de la Ringstrasse como emblema del neoclasicismo liberal (1864) y el *crack* de la Bolsa. Crecidos ambos en la Viena elegante y sofisticada, son víctimas de su antisemitismo y de su rígido puritanismo sexual. Son niños bien en conflicto con la mitad de los valores de su clase. Schnitzler se decanta hacia actitudes políticas progresistas sin vacilaciones y se mantiene a larga distancia de la Iglesia. Hacia 1890 todos frecuentan el movimiento de la *Joven Viena* y rodean la revista *Moderne Dichtung*, que dirige Eduard Michael Kafka. He allí a Hermann Bahr, Richard Beer-Hoffman, Félix Salten y al adolescente *Loris*, admirador de D'Annunzio, Barrés y Paul Bourget (Hugo von Hofmannsthal). Su templo es la tertulia del café Griensteidl, a la que se incorpora Kraus en 1897 con su flamante *Literatura demolida*. Lo esperan sus adversarios y algunos futuros colaboradores de su revista.

Si bien defenderá a Schnitzler de las insidias antisemitas, Kraus atacará su literatura por ser el dominio de la chica del arrabal, el vividor, la cortesana y los abusivos duelistas de pistola. No obstante saldrá en defensa de *La ronda*, elogiándola contra la opinión de sus amigos, en medio del escándalo político y religioso que la comedia levantará en Austria y Alemania (1920 y 1921).

Kraus se llevó muy mal con el modernismo vienés, ese movimiento que Schorske pretende encerrar en la fórmula intelectual de «la indiferencia por la historia», en tanto tradición nutritiva que se ha vuelto inútil: la independencia del pasado y la consideración exaltada de todo lo *moderno* como autosuficiente y fundacional de un mundo futuro. El modernismo es, en rigor, más futurista que actualizador, y cuando se refiere al pasado lo cita en clave de parodia o de caricatura.

«He odiado y odio —escribe Kraus sobre el asunto— esta falsa y mendaz *décadence*,

que coquetea eternamente consigo misma; he combatido y combatiré siempre esta poesía llena de poses, enfermiza y onanista.» El juvenilismo del *Jugendstil* y la precoz consagración de Loris a los dieciocho años le producen un hondo malestar. Lo fastidian la belleza de invernáculo, la evocación deformante del pasado y la identificación de lo bello con lo luctuoso. El también cree asistir a los últimos días de la humanidad, pero su rol no es el de convertir las exequias en orgía fúnebre, sino el de amonestar a quienes fueron incapaces de continuar la vida histórica.

De esta posición parten los enfrentamientos constantes con Hofmannsthal. De algún modo son el alimento mutuo. Kraus se veía a sí mismo como el epígono de una cultura cuyo momento central ya había transcurrido. Era un neoclásico. Hofmannsthal, en cambio, sostenía (expresamente en *Gärten* de 1906 y en *Ad me ipsum* de 1921) la estética de lo extraño y de lo raro, en medio de la misma herencia cultural de Kraus, pero intentando, como un jardinero audaz, combinar lo hasta ahora no combinado, en cambio de respetar los códigos magistrales.

Escribe Kraus:

Sólo soy uno de los epígonos
que habita la vieja casa del lenguaje.
Allí tengo mi propia experiencia,
tomo por asalto y destruyo Tebas.

Los siete contra Tebas de la tragedia clásica son aquellos que, rechazados por el padre, conquistan y debelan la ciudad. Anacrónico pero no arcaizante a la manera de Stefan George (la otra estrategia y van tres), Kraus es un lírico sin lenguaje lírico propio (cf. Caroline Kohn).

En Kraus y en Hofmannsthal hay un punto de contacto esencial: la realidad es inconmensurable (tópico del romanticismo) y su develamiento, en consecuencia, resulta imposible. Mientras Kraus opta por la crítica del lenguaje, el otro elige el escepticismo lingüístico. Frente a la fealdad del mundo social, la belleza *natural* de la palabra. No lo bello de la naturaleza, finalmente un artilugio naturalista, sino el tratar el lenguaje como en estado puro, original, en su grado cero, ya que es imposible hablar del origen como contenido del lenguaje. Hofmannsthal defendía la estilización del pasado y el modelo del arte popular, pero fue quien menos practicó estos *revivals*, valiéndose de modelos históricos para inventar un lenguaje propio basado en la cita falsa.

Hofmannsthal era bisnieto de judío y nieto de converso. Tenía veleidades aristocratizantes (propias del hijo de un director de Banco) y tardíamente se hizo católico fervoroso. Esta tendencia del converso a exagerar teatralmente sus rasgos de «cristiano nuevo» adquirió en él aires estetizantes de esnobismo y culto a la pose decadente. No es extraño que lo fascinara el teatro y que se inspirara en Calderón y en los misterios medievales para recrear «el gran teatro del mundo». Estudiante de derecho y de romanística, dejó luego de su temprana consagración los estudios para vivir de la literatura. Max Reinhardt dirigió sus piezas de teatro y Richard Strauss musicó algunos de sus textos. La corte, de algún modo, reconocía al noble togado y le daba la razón. En el fondo, la escena característica es la misma de Kraus: el apocalipsis. Siempre hay un juicio definitivo en cuanto a una civilización que ajusta sus cuentas, tal vez para siem-

pre: los valores proclamados piden razón de lo hecho por la historia y la condenan a la disolución. Sólo que Kraus prefirió la admonición y Hofmannsthal el jolgorio estético que intentaba estar contento con su tiempo y adorar a los dioses de la novedad.

4

Kraus era, por fin, un monologuista que tenía a toda Viena por platea. Esto, que ocurría en el mundo de su escritura, corresponde con rigor a una personalidad seductora a distancia, histriónica, teatral, con un acto no satisfecho, oculto entre bambalinas. Demasiado individualista como para integrar una compañía teatral, cogió su equipaje personal y montó su espectáculo individual de cómico de la legua: el género de la conferencia-representación-concierto. Lo más parecido a un número de cabaret literario, sin compañeros de cartel antes ni después.

El teatro le parecía tan serio que no cabía en la escena corriente. Su tarea consistía, nada menos, en recuperar la belleza enmascarada por la vida cotidiana y su cúmulo de absurdos. Arte de actor y no de escritor dramático ni de *régisseur:* puesta en escena de la parodia que es la vida respecto al mundo perfecto e inmarcesible de los dioses.

«Mis conferencias no son literatura representada, pero lo que escribo es teatro impreso... Soy tal vez el primer caso de escritor que experimenta su escritura, a la vez, como teatral.» Estas confesiones se comentan holgadamente a sí mismas. No obstante, cabe decir que Kraus intentó ser actor, sin éxito, en 1893, durante unas funciones de *Los bandidos* de Schiller en el Rudolfsheimer Volkstheater. El 29 de mayo de 1905, durante el histórico estreno privado de *La caja de Pandora* de Wedekind, en el Trianon, dirigido por Albert Heine, mientras Tilly Newez (futura madame Wedekind) hacía de Lulú, el autor incorporaba a Jack el Destripador (¡vaya noviazgo, señores!) y Kraus encarnaba al príncipe Kungu Poti. Al final de la representación, intuyendo la que se venía, Kraus leyó un texto y luego defendió a Wedekind en su revista, no obstante su distancia ante el naturalismo.

Quizá lo atrajo la imagen de la mujer que encarna Lulú más que el hecho de volver a un escenario. Lulú goza olvidando, al revés que el varón, que acumula historia en sus experiencias amorosas. La hembra es pródiga y derrochona, en tanto el hombre es acumulador y ahorrativo. La hembra representa la voluntad de la especie, que nace, muere y renace en cada acto sexual, imagen que se opone a la forjada por el amor cortés, la mujer como fortaleza a conquistar, que se abre y encierra al conquistador en sus muros. Guardiana nocturna del amor, Lulú es la eterna donante y también la eterna perdición del macho encandilado por su luz de noche.

Kraus inició sus conferencias teatrales el 24 de mayo de 1916, inaugurando su peculiar *Theater der Dichtung (Teatro de la Poesía).* Esa vez «puso en escena» él solito *Las alegres comadres de Windsor,* de Shakespeare. En seguida el repertorio se amplió con más Shakespeare, Nestroy *(Judith y Holofernes),* Hauptmann *(Hannele),* operetas de Offenbach, Gogol *(El revisor),* Goethe, Raimund, Niebergall, veladas poéticas. *Trabajos de amor perdidos,* con música del *Barba Azul* de Offenbach, se torna *Alegrías y penas de amor.*

En 1925 va a París y lee, en la Sorbona, textos sobre la guerra mundial. Es enton-

ces cuando surge la iniciativa de proponerlo para el premio Nobel de 1926. No lo recibirá nunca, como tampoco Schnitzler. Los premiados de esos años son Grazia Deledda, Henri Bergson y Sigrid Unset. De sus operetas llegó a hacer audiciones radiales con orquesta en Berlín y Praga.

Karen Michaelis, que lo vio leer versos y conferenciar ya en 1911, lo evoca como un personaje alto, feo y desgarbado, con aire de murciélago, de un enérgico poder de seducción, en el que resultaba más importante la presencia que la palabra. Sobre el tapete verde de la mesa, dos candelabros iluminaban sus manos pálidas y delgadas, y un cúmulo de papeles en aparente desorden.

Kraus no sabía leer música y las operetas que «interpretaba» las había aprendido de memoria, en su infancia, durante las representaciones del Teatro de Verano de Ischel y en la Badener Arena. Tenía buen oído y lo que no sabía de memoria lo aprendía al piano con su acompañante Otto Janowitz, que conoció en 1914. En 1928 lo reemplazó Georg Knepler.

Tenía una buena voz de tenor y las partes medias y bajas debían ser transportadas. Los coros y conjuntos, naturalmente, eran arreglados para una sola voz. El piano estaba oculto y Kraus cantaba en el proscenio, desde cierta época con micrófono. En 1929 celebró su conferencia número 500, que coincidía con los treinta y cinco años de *Die Fackel.* Tuvo lugar en la Gran Sala de Conciertos de Viena, ante 2.000 personas y sin micrófono.

Estos actos, en ocasiones, ocurrían durante fiestas populares, como la Feria de Mayo, o políticas, como el Día de la República, o ante públicos obreros, como cuando se rendía homenaje a los mártires espartaquistas, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht.

Kraus era, además de autodidacta en esto como en casi todo, un melómano apasionado. Su amante Sidonie von Nádherny llegó a sentirse celosa de su melomanía. Varios músicos, como Ernst Krenek, Eduard Steuermann, Alban Berg y Rudolf Kolish, elogiaron vivamente sus versiones de Offenbach, censuradas duramente, en cambio, por Amadeus Pisk, quien encontraba a Kraus incapaz de melodía y de ritmo, inexpresivo y corto de medios.

Con Arnold Schönberg se conocieron en el café Griensteidl en 1895, presentados por Alexander von Ziẹmlinsky, luego cuñado de Schöenberg. El café era frecuentado por gente del ambiente musical vienés, como Arthur Bodansky (repetidor en la Opera cuando la dirigió Gustav Mahler), Edmund Eysler (luego mundialmente famoso por su canción *Besar no es pecado),* el cantante de ópera Walter Pieau, Karl Weigl (alumno de Zemlinsky y más tarde compositor él mismo). Zemlinsky, por su parte, dirigía entonces el coro de aficionados Polyhimnia, en cuya orquesta Schönberg tocaba el cello.

El café era el centro del decadentismo modernista, con el que Kraus se llevó tan mal, según queda dicho, pero fue el punto de contacto con ciertas manifestaciones de la vanguardia que apoyaría abiertamente en su momento. La ruptura con los modernistas se fecha en su reseña de *Adhimukti,* de Fanny Gröger, en la *Neue Freie Presse,* en 1895, año de su probable encuentro con Gerhardt Hauptmann.

Schönberg será constante lector y defensor de *Die Fackel,* así como Kraus tomará partido por él contra públicos indignados y críticos implacables. Esta armoniosa relación no deja de ser curiosa,. ya que no quedan cerca de las aficiones de Kraus ni el jo-

ven Schönberg modernista, ilustrador de Maeterlinck y Dehmel, ni el maduro y vanguardista.

En algunos conceptos teóricos de Schönberg sobre crítica y creación es evidente la influencia de Kraus, que el músico veía como el modelo del crítico en todo terreno, el conector del oído del público con la voz del músico, de modo que compartieran una misma voz. No obstante, Schönberg se alejó de la crítica como tarea por temor a la esterilidad. En *Die Fackel* aparecieron aforismos de Schönberg, fragmentos de su *Teoría armónica* y la partitura de una canción sobre textos de Stefan George *(Libro de los jardines colgados,* 1910). El músico consideró poner en pentagrama el texto de Kraus *Sueño de una vida vienesa.*

Tal vez, a Kraus le atraía en Schönberg más su figura de creador como modelo de yo fracasado, artista aislado y no reconocido, que su obra concreta de compositor. La serie sin tonalidad, la disonancia constante, descentran la música, la desjerarquizan, y esto es bueno para el Kraus individualista y anárquico. Por otra parte, la palabra no es afectada por la nueva música, ya que Kraus consideraba con horror la posibilidad de explorar las propiedades melódicas del lenguaje, noche de la cursilería más irracional. Con Loos y con Schönberg, coincidía en que el arte no es el cosmético de la vida y que el jardín heredado debe ser convertido en el yermo del santo laico, donde es posible regenerar el mundo de la razón, enfermo de historia, por una repristinación de la palabra.

El arte del teatro unipersonal de Kraus se vincula con los mundos del cabaret y de la opereta. El cabaret debió ejercer una especial fascinación en este animal de gran ciudad, ya que la ciudad sólo ha producido un folclore de intemperie y de taberna. Desde los goliardos y François Villon, las canciones de mesones y bodegas fueron el único arte colectivo y anónimo de una entidad cuya clase diferencial, la burguesía, nunca quiso ser folclórica. Finalmente, el cabaret parisino de 1881 es la última consecuencia de este proceso. Rodolphe Salis, barón de la Tour du Naintre, funda en el *Chat Noir* de Montmartre la sociedad literaria de los *Hydropathes.* Canciones, poemas, teatros de sombras, parodias, anticipan el mundo de Kraus. Su predecesor puede ser Alphonse Allais. Luego vienen *Les Quatre Arts, La Lune Rousse, Les Mirlitons* (donde actúa Aristide Bruant).

En Alemania, el cabaret literario junta la bohemia dorada con el arte contestatario en 1901, al fundarse *Die elf Scharfrichter (Los once verdugos)* en Munich. Pintores modernistas, escritores satíricos del *Simplicissimus* y actores de la Academia y de la Goethe Alliance se atrincheran allí contra la censura bávara y los abusos policiales en el mundo del arte.

En el invierno de 1905-06 se funda en Viena el primer cabaret literario, el *Nachtlicht (Luz de noche),* en una bodega donde se reúnen Egon Friedell, el pintor Karl Hollitzer (que canta canciones de lansquenetes como lo hará, en 1925, en el *Reiss-Bar),* Roda-Roda, Hans Adler, Félix Dörrmann. Concurren Peter Altenberg (cuyos versos recitará a menudo Kraus en sus actuaciones) y el cantor anarquista Erich Muhsam, y son las atracciones tres cabareteros muniqueses: el conferencista y cancionista Marc Henry, la *diseuse* y actriz Marya Delvard y el músico Hannes Ruch. Para Ruch escribe Kraus algunos esquicios y, sin duda, en este local surge la idea de su teatro unipersonal, suerte de cabaret ambulante y de un solo actor.

En Berlín el cabaret es de modelo inglés y data de principios de siglo. El antiguo *Tingeltangel* copia el music-hall victoriano y lo suceden el *Moors Academy of Music*, el *Franz Würfels Singspielhalle*, el *Silberhalle*, el *Elysium*. Wolzogen funda el primer cabaret literario berlinés, el *Brettlbaron*, donde se escuchan textos de Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum y Hans Heinz Ewers. Funciona en un teatrito de la Alexanderplatz. El director de teatro Max Reinhardt establece el *Schall und Rauch (Ruido y humo)* en la mundana Avenida Bajo los Tilos, donde los domingos por la mañana funciona el *Böse Buben (Los malos muchachos)* de Meinhardt y Bernauer. El pianista Rudolf Nelson tiene un cabaret en Nollendorfplatz y Paul Schneider-Dunker inaugura el *Roland von Berlin* en 1906. Aparece más tarde la voz aguardentosa, barriobajera y desfachatada de Claire Waldoff, a quien se multa por mostrarse vestida de hombre más allá de las once de la noche. Ella será la maestra de Marlene Dietrich, Margo Lion y Hilde Hildebrandt.

En cuanto a Offenbach y la opereta francesa del Segundo Imperio, sabemos que aparece en Viena en 1858, llevada por Nestroy (devoción de Kraus) al Carltheater. En 1863, la Corte Imperial pide a Offenbach una obra y el maestro alsaciano envía *Die Rheinnixen*, parodia de la ópera romántica alemana, cuyo canto de los elfos se convertirá en la celebérrima barcarola de *Los cuentos de Hoffmann*. En alguna de estas adaptaciones de Nestroy conocerá el joven Kraus *La vie parisienne*, de la cual escribirá: «Es tan inverosímil como la vida misma.» Tras la primera guerra mundial, Offenbach será revalorizado por los hombres del teatro «serio» y Max Reinhardt se interesará en dirigir algunas de sus obras.

En la opereta francesa, ligera y divertida, late una visión honda de los valores sociales, tomados en solfa a partir de su propia seriedad trágica. Así lo han visto algunos pensadores modernos. Walter Benjamin ha dicho al respecto: «En las operetas de Offenbach la trinidad burguesa de lo verdadero, lo bello y lo bueno se reagrupa en una nueva puesta en escena con acompañamiento musical para dar su número en el trapecio de la idiotez. Es verdad lo absurdo, bella la estupidez, buena la debilidad. Este es el secreto de Offenbach: en las absurdas buenas maneras mostradas en público se ve aparecer el sentido profundo de la indecencia privada.»

Así como en la ópera la música es el elemento caricatural y paródico de lo dramático (el sonido se burla de la acción), en la opereta se vuelve al origen por una segunda vuelta de tuerca, también paródica. Es la parodia de la parodia que permite superar la profanización del pensamiento poético inmediato por medio de la música. Cabriola del género burgués más ritual del siglo XIX, se constituye en su misa negra, amablemente celebrada por sacristanes que no llegan a presbíteros, pero que conocen admirablemente la música sagrada.

Sobre el escenario social de Offenbach, Kracauer sintetiza: «La aristocracia se burla del despliegue de poder de la burguesía y la envidia; la burguesía se burla del patrimonio aristocrático y lo imita.» He allí el París de Louis Philippe a dos pasos de convertirse en el París de Luis Napoleón Bonaparte, modelo mayor e inalcanzable de la Viena de la Ringstrasse donde circulaba el joven Karl Kraus.

El Segundo Imperio donde florece Offenbach es un mundo pomposo, fatigado de citas imperiales y asentado sobre la eclosión de la banca y el ferrocarril. Burgueses disfrazados de nobles (como en la Viena de Kraus) hacen posible un espacio de parodia

en que se marca el conflicto de los valores declarados y los valores reales, vigentes y efectivos.

Desde el ángulo del arte teatral, la parodia hará la lista de este conflicto de valores, a contar desde *Les filles de marbre* de Lambert Thiboust, estrenada en el Vaudeville en 1853, y que parodiza *La dama de las camelias.* Al año siguiente, Offenbach inicia la serie de sus caricaturas con *La Gargouillada,* en que la emprende con la ópera italiana. Y en 1855, con su *chinoiserie musicale* titulada *Ba-Ta-Clan,* se burla de la opereta francesa precedente.

París, ciudad de gran movilidad, llena de provincianos y de extranjeros, es el escenario perfecto para un mundo de *mésalliances,* arrivistas y venidos a más: es ésta, justamente, la mezcla social que muestra la opereta. Los valores clásicos, fondo intangible de la cultura heredada, que se declaran y no se practican, son la materia de la parodia. La opereta es el reverso del arte pompierista, que subraya la existencia de aquellos valores.

El teatro, por otra parte, es el reflejo imaginario del Paraíso, el reino de lo superfluo convertido en rito. Cumple en la ciudad del XIX el papel que tuvo la catedral en el Bajo Medievo (sin olvidar que los atrios de las catedrales eran escenarios para misterios, *fabliaux* y *soties).* En el espejo deformante de la opereta, la burguesía encuentra el mundo del discurso latente que niega en su vida cotidiana. Así, el Olimpo offenbachiano es una mascarada que muestra la corte de Luis Napoleón: Júpiter persigue a las chicas del coro, Juno está celosa, los dioses menores son los duendes de la camarilla. Honor, fidelidad, fe y opinión pública desfilan en clave de escarnio, con las ropas carnavalescas de una mitología clásica mal citada. De algún modo, esta sociedad es operetística en su cotidianeidad y el teatro no hace más que estetizar el *pastische* de todos los días.

A veces, la corte sale a ganar la iniciativa y así hay artistas del cabaret que surgen de palacio, como el conde de Tascher. El apresuramiento febril de la especulación financiera y las caricaturas de los figurones son de primera mano.

En *Le musicien de l'avenir,* cuadro de *Le carnaval de la revue* (1860), Offenbach parodiza a Wagner y en *La belle Hélène* (1864), el concurso de los cantores de *Tannhäuser.* Una Venecia medieval sirve de fondo melodramático y gótico a *Le pont des soupirs.*

En torno a la opereta se forma un mundo de marginales, cortesanas de lujo, apátridas y bohemios dorados. En el reino de la crinolina venal triunfa un Olimpo de diosas muy tangibles: Anna Deslions, Giulia Barucci, Marguerite Bellanger, Léonide Leblanc, Blanche Pierson, Juliette Beau, Cora Pearl, la Païva, Blondine Rigolboche. La juventud áurea que sostiene a esta fauna y se sostiene en ella es dirigida por el duque de Gramont Caderousse. Se crea un periodismo de cotilleo, sátira y moda donde es posible seguir las pistas desde fuera de la pista.

Las sopranos de opereta también integran esta escuela donde el dinero paga su educación sentimental y la mujer de lujo es mostrada como una forma del gasto ostensible. Zulma Bouffar sucede a Hortense Schneider, cuya historia es un paradigma: amante de Ismael Pachá y del negus Teodoro, terminará casándose con un estafador italiano, Emile Brionne.

Se prepara la guerra con Prusia y Offenbach se burla de la retórica militarista en

La grande duchesse de Gerolstein (1867), cuyo estreno pone de moda un tono de marrón irónicamente llamado Bismarck.

En los telones de fondo y en los practicables, una geografía alocada y fantástica se burla de la cultura sistemática de aquellos años: las montañas del Tirol albergan la Rusa bizantina, la capilla gótica se codea con el minarete turco, el coro reúne a unos mozos de cuerda disfrazados de silvanos y a unas pelanduscas baratas vestidas de ninfas y sílfides. Este libérrimo *Kitsch* reaparecerá, convenientemente barroquizado, en el imperio austrohúngaro y luego alimentará el *glamour* disparatado de Hollywood.

A veces, los custodios del orden huelen a chamusquina y acusan públicamente a la opereta de género irrespetuoso y disoluto. Eugéne Pelletan la emprende en 1867 contra «el arte inferior», mientras Offenbach se ríe de la nobleza decadente en *Le chateau à Toto* (1868), suerte de reverso del *Kitsch* trágico y patriótico de Victorien Sardou. Después de caricaturizar al bandolero romántico en *Les brigands* (1869) viene la guerra, que acaba en Sedan, con regimientos alemanes que desfilan hacia Versalles al son de músicas offenbachianas. El hecho de que Offenbach hubiera nacido en tierras ahora germánicas le trae problemas tras la guerra.

Pero sus recursos son incontables: en Estados Unidos da un concierto de música sacra con piezas cómicas convenientemente disfrazadas y en 1880, durante su viaje norteamericano, Sarah Bernhardt animará los entreactos de *Fedra* con fragmentos de *La belle Hélène*. Desde luego, no había mejor herencia para Kraus que recuperar, para la pequeña París que era su Viena, el tesoro offenbachiano.

5

La situación de los judíos en Austria mejora desde el reinado ilustrado de José II, que autoriza la salida del *ghetto*. En la revolución liberal de 1848 tienen un papel importante. El desarrollo del capitalismo liberal les permite ganar posiciones en la industria, la banca y la cultura. A fines de siglo, varios de los protagonistas de Viena son judíos, como Adolf von Sonnenthal, actor favorito del Burgtheater, y Gustav Mahler, director de la Opera. Todavía el antisemitismo pequeñoburgués es larvado y no abierto, como en Alemania. En rigor, el primer documento antisemita data de 1918 y corre a cargo del Partido Cristiano Social.

Hanna Ahrendt ha definido la situación de la comunidad judía en el Imperio con una fórmula afilada: son el único Estado-Pueblo. No una nacionalidad sin Estado, como los eslovacos, o una comunidad vinculada a una estructura estatal extranjera, como los alemanes, ni un Estado perdido y futuro, como los húngaros, sino auténticos conversos a la cultura austríaca, que a veces se convertían en conversos al catolicismo (Kraus, Mahler, del algún modo Hofmannsthal). Estado supranacional dentro de un Estado multinacional, con fortunas tan altas como las de la antigua aristocracia y un destino social ligado al desarrollo del capitalismo y del liberalismo, como el Estado central, era el objetivo de persecución de todas las nacionalidades. El antisemitismo junta sus adeptos entre pequeños burgueses arruinados y resentidos y estudiantes desorientados que buscan una causa heroica por la cual batirse, si es posible con trasfondo demoníaco. No olvidemos que Adolf Hitler era austríaco.

Kraus, que había atacado la moral cristiana en nombre de un naturalismo ético liberal, se convirtió al catolicismo en 1911, siendo bautizado con el padrinazgo del arquitecto Adolf Loos. Dijo que, en rigor, se bautizaba a sí mismo y que tal bautizo era un negocio, acaso parecido al de Mahler para conservar su puesto en una corte cada vez menos tolerante.

Hay quienes prefieren ver en este acto una puesta en escena de su conflicto personal más hondo: la lucha y la armonía entre su extrema autocrítica vienesa y su extrema autocompasión y tendencia al castigo victimario como judío austríaco de su tiempo.

Si bien en su entorno había una buena cantidad de judíos y de obras culturales judías (Altenberg, Else Lasker-Schüller, Berthold Viertel, Robert Scheu, Arnold Schönberg, las operetas de Offenbach —que se llamaba Jacobo Levy—, el teatro dialectal, las doctrinas de Otto Weininger, Freud y su escuela, etc.) en todo caso, su esfuerzo intelectual fue siempre dirigido a desmarcarse del sionismo. No fue nunca antisemita, pero sí adversario de *lo judío* como una variante del patriotismo y el sectarismo que aislaba al judío en cualquier sociedad. Desde 1899 sostuvo la posición de integrar al judío en la sociedad austríaca, sin parar mientes en si había o no logias judías en la banca o la industria. *Nach Auflösung durch Erlösung:* a la salvación por la disolución era su fórmula.

Die Fackel era una revista liberal y junto a sus firmas judías estaba la del teórico racista Chamberlain. Pero el asunto clave para dilucidar la posición de Kraus es el caso Dreyfus. La opinión pública austríaca, al revés de lo ocurrido en Francia y en Alemania, fue en general indiferente al evento, y Kraus la acusó abiertamente de hipócrita, aunque en la izquierda no faltaron silencios sugestivos como el de Wilhelm Liebknecht, que no creía en la inocencia de Dreyfus.

Kraus intentó tomar distancia. Se manifestó contra el sionismo y advirtió a los judíos que, en su conjunto, no debían sentirse perseguidos por el mero hecho de que se procesara a un judío. La salida no era un repliegue persecutorio, sino el mestizaje físico y cultural (tal vez el que practicaba él mismo). En cualquier caso, se trataba de repeler todo nacionalismo, incluido el sionista, como sostenía en *Una corona para Sión* (1898), donde señalaba al sionismo como una máscara puesta sobre la conciencia de clase de los obreros judíos y un aliento irracional para el afán colonizador de los burgueses judíos.

Hay freudianos que ven en esta conducta la fobia de Kraus contra su propio judaísmo y una defensa ante la persecución irracional del antisemita. Está claro que le hubiese resultado difícil explicar a los nazis que él no era judío y que, ante la fuerza de su sátira, no se habrían amedrentado los guardias de asalto. El final descubrimiento de la falsedad de las acusaciones contra Dreyfus ensombrece este aspecto de la tarea de Kraus, aunque algunos de sus principios generales sigan teniendo vigencia.

La historia política de Kraus es contradictoria en lo vertical y en lo horizontal, o sea, en cuanto a sus contradicciones íntimas y constantes y en cuanto a las diversas coyunturas en que le tocó manifestarse. Acaso por ello tiran de él desde distintas perspectivas, que van desde el Partido Comunista de la DDR hasta el Socialdemócrata austríaco. Kraus promovió a Brecht y éste logró que su poema «El soldado moribundo»

se convirtiera en texto escolar. El poema termina con el lamento del soldado que advierte, en el momento de morir, que sus cadenas se rompen y no entrega su vida al emperador, como es lo tópico.

Antimilitarista que no defendió a Dreyfus, aunque atacó al dreyfusismo, era monárquico y liberal (pero no demócrata), sostuvo la libertad de prensa como la más importante para el hombre, pero advirtió que la guerra mundial se tornaba inevitable gracias, precisamente, al uso bastardo de dicha libertad en favor de los nacionalismos beligerantes.

Kraus creía en la aristocracia como portadora de los valores nobles y veía absurdo que Francia fuera gobernada por abogados o fabricantes de chocolate que viajaban en coches imperialmente pomposos. Su utopía era una sociedad regida por artistas que asumieran valores ennoblecidos y sometieran a una burguesía que renunciara a sus valores burgueses. Cuando el Ejército era atacado por ciertos sectores, él, pacifista, lo defendía diciendo que no merecía ser blanco de los bajos instintos y la impotencia (¿qué virilidad infalible atesoraba la institución armada?). Lo mismo en cuanto a la casa imperial, que sostenía como institución y atacaba como tono de vida. Se enfureció cuando la archiduquesa María Valeria, la hija favorita del emperador, hizo prohibir *Rosa Bernd,* de Hauptmann, en 1904. Si bien la obra le parecía mala, los miembros de la Real Casa no tenían derecho a imponer sus gustos privados en un asunto público. De vuelta, cuando mataron al archiduque en Sarajevo, intuyó que todas las esperanzas austríacas se aniquilaban. Sólo la guerra lo politizó decididamente, tras un período de neutralidad (1906 a 1914) y, antes, una juventud de origen judío conservador con momentos de agresivo socialismo. Sin contar sus instantes de radical pesimismo, en que consideraba que la condición humana era basura y que toda su época era una fiesta corrompida, desde el vals vienés de la preguerra al jazz de la posguerra.

Sus fobias políticas iban, sobre todo, a los políticos profesionales. Los veía como jugadores de tarot, que diseñaban el destino de los espectadores, de los que no participaban en el juego pero lo pagaban. En otros momentos era más distante y reflexivo:

> Para el político soy un esteta, para el esteta soy un político. La diferencia es tenue, pues ambos piensan: para el esteta todo se resuelve en una línea; para el político, en una superficie... En lo alto de la verdadera espiritualidad la política se ve apenas como algo más que una baratija estética y la orquídea es una flor partidaria. Es el mismo defecto de personalidad el que lleva a la una considerar la vida como materia y al otro, como forma.

Este escepticismo viene de más atrás y de más abajo, pues encierra una crítica global a los resultados de la civilización racionalista, ilustrada y progresista del siglo XIX. Llevada a su extremo, implica una anárquica, radical y nihilista desvalorización de la historia misma: «El progreso ha servido para hacer monederos con piel humana... Que venga el caos, pues el orden ha fracasado.»

Un esencial antiprogresismo ve en la condición humana algo inmutable, una suerte de elementalidad o puerilidad que ningún proceso altera: «Somos lo bastante complicados como para construir máquinas y lo bastante primitivos como para ponernos a su servicio.» Frente al materialismo, que hace de la existencia un lecho de Procusto,

se define como futurista, utópico, intemporal a la manera nietzscheana: «Soy lo bastante delirante como para entender que mi tiempo nunca llegará.»

Esta radical intemporalidad nace, tal vez, de lo contrario que parece sustentarla: no es un proyecto de futuro inalcanzable el que desvaloriza el presente, sino la muerte del tiempo histórico, el vivir un tiempo sin posteridad (*ohne Nachwelt*, sin trasmundo, sin capacidad de trascenderse, fuera de sí). Cuando se proclama exterior a este tiempo actual, cuyo discurso es la engañifa embellecida del periódico, ¿no se está pensando como habitante del Juicio Final, Dios él mismo que clausura la historia y juzga su obra? ¿Y no es este Dios la historia misma?

Kraus creía en cierta naturaleza humana, síntesis de cuerpo y espíritu, cuya imagen simbólica era el acto sexual, y la oponía a las presiones coyunturales de la sociedad capitalista. Desde ese espacio natural y desde aquel tiempo trascendente ejercía su crítica. Era su modo de tomar distancia. Un modo naturalista y rousseauniano, si se quiere, parte de ese bagaje cultural hereditario del que intentaba desembarazarse. Hacer cosas que faciliten la vida y pongan la naturaleza al servicio del hombre es la mejor manera de terminar sometido a las cosas. He allí el drama de la Ilustración, conforme lo describirán Adorno y Horkheimer. Un modo de abordarlo es conservar presente lo «natural humano», ya que no es factible una «vuelta radical a la naturaleza», o sea, al grado cero de la historia, salvo el cataclismo universal de la revolución, la anarquía y un nuevo pacto entre iguales que refunde la sociedad.

Su individualismo tiene una explicación similar: la necesidad de distanciarse, de replegarse hacia el dominio individual exclusivo como estrategia para ver claro y criticar. Hay una expresiva frase de Kierkegaard que Kraus solía repetir, no en vano: «Un individuo solo no puede ni ayudar ni salvar una época, sólo puede dar expresión a su decadencia.» Impotente ante la sociedad, el profeta solitario sólo puede hacer el inventario de la corrupción. Sodoma ignora su destino, pero Isaías y Jeremías saben de qué se trata.

Aunque no estudiado, Kraus había leído a Marx. A pesar de que despreciaba a Lenin como escritor, su pacifismo se basa en un razonamiento marxiano: la sociedad burguesa, en la paz o en la guerra, se rige por el principio del beneficio. Walter Benjamin creyó oportuno considerarlo «el último burgués» y, acaso, *Los últimos días de la humanidad* se referían a la humanidad burguesa.

Entre comunismo y comunistas, Kraus distinguía como entre puntos de partida ideales y medios instrumentales para realizarlos. Esto permite entender sus vacilaciones entre la socialdemocracia, a la que se adhirió en la posguerra y hasta 1928, y el comunismo, en cuyo Socorro Rojo participó como conferencista entre 1929 y 1932.

Decepcionado de la república socialdemócrata austríaca y enfrentado con el jefe de policía Johann Schober (más tarde canciller y autor de la unión aduanera con Alemania) por la represión de 1927 (más de 80 muertos en las calles de Viena), se acerca a la construcción del comunismo ruso, que le parece grandiosa, sobre todo comparada con la mezquina realidad que lo rodea en su país. En 1932 es el único austríaco que participa en el Congreso contra la Guerra, en Amsterdam, junto a Romain Rolland, Henri Barbusse, Heinrich Mann, Bertrand Russell, Albert Einstein y otros.

A partir de 1934 su epistolario empieza a traslucir una gran desilusión y una no-

table fatiga políticas, lo cual explica su giro hacia las posiciones socialcristianas de Engelbert Dollfuss. Algunos autores lo sitúan en un parafascismo defensivo y patriótico, otros ven en su final conservatismo el horror al cambio violento e inoperante. Sus lecturas de Offenbach, en esos años, se cargan de alusiones a la actualidad política.

En rigor, Kraus siempre tuvo enfrente a un tipo ideal de enemigo. El *bourgeois* de su juventud se transformó en el filisteo de la guerra y en el burgués de la posguerra. Sus posiciones positivas eran, en rigor, oposiciones negativas. Si bien Dollfuss era clerical y terminó clausurando el Parlamento y mandando al exilio o a la clandestinidad a toda la izquierda, siempre se mantuvo en una actitud antinazi que le costó la vida, y esta intransigencia ante Hitler seducía, aunque sin entusiasmo, al viejo Kraus.

Nuestro escritor se vio favorecido por la mala calidad de sus enemigos, sobre todo en la posguerra mundial. Los antisemitas lo atacaban por judío; los radicales de izquierda, por tibio y socialdemócrata; los nacionalistas, por derrotista. El gobierno republicano llega a prohibir alguna conferencia suya, en tanto él se monta en la historia para defenderse: «Los que han matado el futuro quieren enterrar su pasado, sin advertir que nada hay tan vivo como el pasado y nada tienen fuera de él.»

La guerra, en lo más íntimo de Kraus, no fue una crisis política, sino filosófica, que afectó a su imagen del hombre, a sus convicciones antropológicas humanistas e ilustradas. La guerra ponía en cuestión al hombre como criatura de Dios destinada a producir y consumir. El conflicto se planteaba, ahora, entre el fin de la vida y su instrumental. El hombre se había demostrado a sí mismo no ser la bestia mejor. Clamando por la madre, el soldado adulto se mostraba como un niño abandonado, en un mundo de padres filicidas, huérfanos y expósitos. El general de *Los últimos días...* acaba balbuceando como un niño, rodeado de niños muertos, de madres sin hijos, de nonatos que claman por no nacer en este horrible mundo. La mujer, que no hace la guerra, aparece como la fuerza auxiliar de la vida, la gran madre regeneradora. Ante un mundo destruido por la guerra, ante su vergüenza, el seno materno funge de protección.

La guerra es, por fin, una lógica de lo peor, una degradación del pensamiento que pierde su capacidad de distancia, es perseguido por los hechos y aplastado por ellos en una vuelta del camino:

> La guerra es, en principio, la esperanza de que me irá mejor que al otro, luego la espera de que al otro le irá peor, luego la satisfacción de que al otro, todavía, no le va mejor, finalmente la sorpresa de que a los dos nos va mal.

El conflicto mundial fue el gran momento político de Kraus. Un hecho que Europa consideraba restringido a los Balcanes hace de una guerra austríaca una guerra mundial. Por el peor lado, el país de Kraus centra el mundo. *La vida ha muerto, los asesinos bailan un tango* fue la escena descrita por Kraus.

Entre 1914 y 1915 da conferencias contra la guerra, dedicadas a Georg Trakl, el cual, en protesta contra el hecho, se ha pegado un tiro, del cual morirá en un hospital militar. Los argumentos de Kraus contra lo bélico son simples: la civilización se caracteriza por someter los fines de la vida a sus medios, de modo que las fuerzas del alma decidan sobre las fuerzas animales. La guerra invierte esta lógica, los caballos pueden a los hombres.

Patriotas y derechistas le caen con rótulos tales como «el decorador de la decadencia» y «el basurero». En 1916, con la muerte de Francisco José y la asunción de Carlos, aparece la esperanza de una paz negociada. Kraus integra un grupo de notables que apoyan la iniciativa y sobre ellos llueve el mote de derrotistas. A su vez, el escritor define al director del *Neue Freie Presse* como «banquero de las batallas».

Kraus aprovecha los sucesos para apalear a los alemanes con reflexiones tan filosas como éstas: «La cultura alemana no es un contenido, sino un ornamento doméstico con el cual un pueblo de jueces y verdugos decora su vacío.» Parte del belicismo germánico es debida a razones intelectuales, como la primacía del comprender sobre el ver y el sentir, y la búsqueda romántica e irracional de un órgano de lo incomprensible.

Fuera de estas consideraciones puntuales, la actitud de Kraus ante la guerra fue una suerte de gran militancia del silencio. «Los que ahora nada tienen que decir, pues los hechos han tomado la palabra, que sigan hablando. Quien tenga algo que decir, dé un paso al frente y cállese.»

Hubo muchos obedientes y silenciosos: Friedrich Förster, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal (a pesar de su grado militar), Stefan Zweig, Arthur Schnitzler. Kraus fue el más expresivo, pues no sólo calló, sino que dijo: «Me callo.»

Tras la guerra, *Die Fackel* empezó a publicar una hoja en blanco con el título general de *Diario* y dividida en dos secciones: «Mi sugerencia» y «Lo que más me cabrea», con una segunda hoja para llenarse con protestas y citas de clásicos. Kraus ahora responsabiliza a la dinastía de haber destruido a la Viena de preguerra, que había dado a la cultura universal tantos protagonistas. Monárquico que acusa radicalmente a la monarquía, la salida hacia la república era su orden del día.

En la posguerra, Kraus redacta su gran obra de teatro *Los últimos días de la humanidad,* que sólo se leerá íntegra en Zürich en 1945 y se representará en Viena en 1964, las dos veces dirigida por Leopold Lindtberg. Se trata de un panorama dramático de la guerra y el final del conflicto, que empieza en la vienesa Ringstrasse y termina en un frente de guerra que abarca todo el planeta y al cual llegan tres jinetes apocalípticos. La voz de Dios cierra el drama: *No lo he querido.* En la tiniebla resplandece una luz de esperanza: la desaparición de Austria, remota causante de la masacre. Con el fin de la guerra, *Die Fackel* cumple su entrega número 500. La civilización se pregunta: si Dios no ha querido la guerra, ¿la hemos querido nosotros contra El? La respuesta periodística es, como de costumbre, aberrante, y Kraus monta una vez más en cólera: los diarios pagan fortunas por publicar las memorias que escriben los jefes del desafío y la derrota: el derrocado emperador de Alemania, los generales Luddendorff y Hindenburg. Monárquico contra la monarquía, judío contra los sionistas, periodista contra el periodismo. Distinto entre contrarios. Distinto.

6

El lenguaje no es para Kraus la expresión de otra cosa, de un referente, sino un hecho en sí mismo. Un *Wort-Tat,* una palabra que acontece. Se puede decir que Kraus es un creacionista del lenguaje y que se anticipa, teóricamente, a las experiencias del

dadá y otras vanguardias basadas en la virtualidad de lo verbal. El mallarmeano «dejar la iniciativa a las palabras» confía en un logos inmanente al verbo que luego de producido el sentido, en el acto verbal mismo, se abre a su desciframiento, al ordenamiento de sus cifras. Por tanto, el lenguaje no sirve a la comunicación en la medida en que no transmite un saber preexistente al mensaje, ya cerrado en «el mundo de las ideas». En este sentido se puede decir que el lenguaje es una representación de tipo teatral: es poner en escena a unos actores mudos, que empiezan a hablar cuando asumen sus roles.

Hay convenciones sociales que sirven a la transmisión aceptada de experiencias a través de la palabra, pero esto es de efecto letal sobre el lenguaje. Y tiene, además, una consecuencia política: igualar la experiencia futura a la pasada, reducir la vida social a una transmisión inerme de experiencias.

Lo propio del lenguaje, artísticamente vivificado, es lo contrario: convertir las soluciones en enigmas. Cuando el lenguaje se reduce a transmitir una información, aleja al sujeto de su base lingüística y anula su creatividad expresiva. El sujeto se instala, precisamente, en esa frontera angustiosa e incierta donde la lengua finita se toca con la realidad infinita. Por esto hablamos de *lengua materna:* porque la lengua es madre y no sirvienta del pensamiento:

> ¡Oh, alegría de la experiencia del lenguaje, que anula los límites! El peligro de la palabra es el placer del pensamiento. ¿Quién dobla la esquina? Aún no lo veo y ya lo amo. Me precipito en esta aventura.

Esta capacidad creativa del lenguaje hace que éste sepa más que las ciencias que de él se valen. Frente a un sistema concluso de saber, la infinitud del significante, el libro sin página final, y, como la biblioteca de Babel borgiana, sin página central. «El lenguaje es la única quimera cuya capacidad de engaño es infinita, lo inagotable de una vida que nunca se empobrece. Aprenda el hombre a servirlo.»

Cada acto de lenguaje es, pues, en cierta medida, un acto de fundación y de origen, un acto repristinador que limpia a la palabra de la mugre convencional depositada en ella por los estereotipos de la comunicación. Es, también, un simulacro de retorno a la unidad con la madre, al Paraíso, de cuya dispersión nace la torre de Babel. «El sabor del lenguaje es como el amor que busca una imagen primordial *(Urbild)* en la tiniebla del mundo. No se hace, se presiente un poema.»

Por esta maniobra de recuperación de la pureza primaria, el lenguaje produce un efecto de santidad. No el culto al dios del lenguaje que proponía Stefan George, divinizando la «escala de Jacob» que va del cuerpo a Dios por medio del modelo de la plegaria (pensemos que el primer libro de George es de 1899, cuando Kraus funda su revista), sino, justamente, quitando a la palabra todo hieratismo, toda pretensión de convertirse en profecía y en la voz dominante del Rey Inspirado, echando del templo a los fariseos, escribas y mercaderes.

Kraus veía en los periodistas al uso esta zoología de malos lenguaraces. Malos porque embellecen falsamente lo cotidiano, impidiendo su acceso al pensamiento crítico, y malos porque convierten en abstracción los hechos de la historia. Cuando en Viena

ocurre un accidente ferroviario, los periódicos se ocupan de la esencia del accidente, de la esencia del ferrocarril, de la esencia del hombre, pero no sabemos cuántos muertos hubo.

Desde luego, están planteadas las clásicas y difíciles relaciones entre verbo y pensamiento. Si el lenguaje pierde su señorío sobre el pensamiento, se torna meramente útil y doméstico, derrochando su tesoro interior. «No rijo al lenguaje, el lenguaje me rige.» Más aún, como palabra de código y condena o absolución, el lenguaje es el único criterio ético para el hombre, ya que no existen ni el bien ni el mal inefables, sino en una relación de juez a procesado. El lenguaje, por fin, es el otro.

Gesto de comunicación que se actúa como amenaza creadora, el lenguaje es una paradoja constante. «En ningún lenguaje es tan difícil entenderse como en el lenguaje... Mi desesperación crece con la perfección de la escritura.»

Estas consideraciones atacan también el mito del «lenguaje del alma», dialecto universal que todos hablan (mejor dicho: que todas *las gentes honestas* entienden). No hay tal dialecto, pues mientras los jóvenes, antes de envejecer, revisan las grandes palabras heredadas (Dios, naturaleza, espíritu, etc.), los viejos dan todo por sabido y no interrogan ni se interrogan por medio de la interrogación constante que mantiene vivo al lenguaje con su corrosión más íntima. Sólo cabe una palabra salvadora, la que se pronuncia cuando el dialecto se ha perdido y se desnuda esa intimidad.

La forma más abierta para la práctica de esta filosofía del lenguaje es el aforismo, que Kraus, en la mejor tradición romántica, practica a menudo. El aforismo es productivo porque hace útil lo concreto, hace crear a la duda, que se convierte en la esencia de la producción crítica, privilegia el lenguaje como el lado filoso de la crítica, en suma: disuelve el sujeto único y compacto del pensamiento sistemático. El aforismo resalta la escritura como experiencia y no como vehículo de transmisión de *topos*. Está, también, en la tradición hipocrática del aforismo como forma de diagnosis y mantiene el discurso en un constante estado de apertura: «Nada ejemplifica más contra una teoría que su realización.»

La negación se torna productiva (la vergüenza produce criterios morales, no el heredado código de las prohibiciones). La sátira se erige en estética del obstáculo y funciona como obstáculo para la lírica. Lo contrario es lo que hacen los periodistas: tomar entre manos los temas eternos y tratarlos tan ligeramente que se vuelven anticuados.

Las reflexiones krausianas sobre el arte parten de estas propiedades de distanciamiento del lenguaje, considerado románticamente como reino de la extrañeza, el *Witz* (rasgo de ingenio o chiste) y la ironía. En manos de las clases dominantes, es una promesa de dicha apócrifa; en manos del artista, una palabra de desesperación que permite ver más claro, como se dice que ven los agonizantes. «El arte, llamado para consolar, abandona, fugitivo, el lecho de muerte de la humanidad.»

Varios peligros amenazan al arte desde la positividad. Uno es la positividad del poder social, el arte como criado del burgués, que hace de toda urna funeraria una bacinilla para que orine el señor de la casa. Tampoco es el caso de los decadentes, que se arrodillan ante cada bacinilla como si fuera una urna. Pero, de cualquier forma, se trata de que el arte no es del orden del *ser* que existe ya pleno de su pasado ni del *deber*

que imponen los códigos, sino del *devenir*, y todo el lenguaje es una anticipación que permite desasirse del ciego presente.

Como los secesionistas, Kraus cree que el ornamento es pecado, que el arte no tiene que embellecer las fealdades de la vida. Los leones de la Ringstrasse tienen corazón de gato y la casa no es una obra de arte, sino un evento social, responsable y utilitario.

El arte no toca la trompeta en los desfiles, ni enseña canto a las fregonas para aliviar sus fatigas, ni ensalza las indiscutidas virtudes de los antepasados ricos. El arte es desorden: «Los poetas de la humanidad siempre instauran el caos. Los poetas de la sociedad cantan y se lamentan, bendicen y maldicen dentro del orden cósmico.» La verdad aparece en el lenguaje tras pasar por este estado de disolución y libertad. La obra es la de un artesano individual, que conserva la lucidez ante las amenazas de la industria.

Si un peligro del arte es el decadentismo, que arranca la piel a los cadáveres de los maestros clásicos (Hofmannsthal, que de tanto imitar a Goethe será tomado por Goethe dentro de mil años), el otro peligro es el naturalista, en el que suele caer su amigo Franz Wedekind. «Nombrar las cosas por su nombre correcto» puede repegar las palabras sobre las cosas, bajarlas al nivel de la crasa positividad de lo existente y así transformar el destino en un reloj de pared donde se marcan las horas del porvenir. La fantasía burguesa, encadenada a la realidad, se venga del arte en el teatro psicológico de un Bernard Shaw.

El modelo estaba, para Kraus, en el satírico austríaco Nestroy, en el cual el chiste era una anticipación crítica del lenguaje sobre el pensamiento y de éste sobre la actualidad. Proyecto de futuro e inactualidad crítica, la palabra es siempre la criada respondona que sabe más que el dueño de casa.

7

En la Viena de la época, como en el resto del mundo y del siglo, Sigmund Freud era inevitable. Estas palabras krausianas pueden ser freudianas, por ejemplo: «Sólo hablamos cuando dormimos, cuando soñamos con un sol que ríe...» O estas otras: «Tormento de la vida, placer del pensamiento.» Su fe en el lenguaje, su aceptación de la sabiduría del *Witz*, coinciden plenamente con una práctica psicoanalítica.

Sin embargo, como era de esperar, las relaciones entre ambos maestros fueron conflictivas. Ninguno de los dos era un modelo de buenas maneras, todo hay que decirlo.

En 1904, Freud publicó una carta en *Die Fackel* acerca del caso Hervay. Kraus ensayó su defensa de los homosexuales con apoyo en Freud, en el sentido de que esta peculiaridad sexual no debe ser objeto de curación ni de persecución psiquiátrica o penal. En la polémica con Fliess todavía vemos a Kraus al lado de Freud. Pero hacia 1910 las cosas no van tan bien. Ese año se publica *Moralidad y criminalidad* y las convicciones de Kraus respecto a lo sexual evolucionan (o involucionan) hacia la tipología de Weininger, alejándose de la concepción freudiana, que ve en ambos sexos una bisexualidad básica. Podría pensarse que Kraus terminó dominado por el narcisismo viril y acudió a Weininger para luchar contra los arrestos «masculinos» de ciertas mu-

jeres de aquellos años. O que se impuso en él un niño mimado que necesitaba siempre ser tratado como chico prodigio.

Kraus se fue distanciando del psicoanálisis y no con los mejores argumentos. Acusó a Freud de confundir la psique con el ano y habló de lo *psicoanal.* No parece casual que esto ocurra en 1912, un año después de su conversión al catolicismo.

No obstante estos matices, ciertas críticas de Kraus al psicoanálisis institucional son válidas aún hoy. Esta observación es más que aguda: «El psicoanálisis es toda enfermedad del espíritu que se sostiene en su terapia», porque «la enfermedad es aquello que le falta al médico». Si volver al país de la infancia es saludable, concluye prefiriendo la compañía de Jean-Paul a la de Freud.

Kraus vio temprano que el freudismo no era una ciencia (lo que Freud no sabía, pero terminó haciendo como que sí lo sabía), sino una pasión, y que sus fobias y filias eran lo que lo mantenía vivo. Vio, también pronto, que su conversión en institución de la cultura llevaría a acuñar un represivo concepto de normalidad, basado en un estadístico término medio, exaltación de la mediocridad contra el genio y del conformismo contra la disidencia.

Como Freud, Kraus era un romántico que pensaba la norma desde la excepción y por ello atribuía tanta importancia a las sensaciones de extrañeza que produce el lenguaje con sus anticipaciones, exactamente como un atento psicoanalista. Pero no quiso avalar las maniobras del poder clínico que instrumentalizan la venganza del inferior y el resentimiento de la medianía hacia el individuo superior. Un psicoanalista también podría analizar esta resistencia como una fobia a ser analizado y de ahí empieza el cuento de nunca acabar (el análisis interminable).

Kraus fue de los pocos intelectuales de su tiempo que tomaron el tema sexual con seriedad y de frente. En esto también está junto a Freud, y el hecho de que su espacio de manifestación haya sido una campaña contra la fobia puritana hacia la homosexualidad subraya aquella lógica romántica de pensar la regla a partir de la excepción.

Todo empezó con el proceso iniciado por Maximilian Harden al príncipe Philipp zu Eulemburg y al conde Kuno Moltke por sus aventuras homosexuales. La acción judicial tenía un contenido político: desacreditar al régimen imperial alemán, dado que estos personajes eran muy influyentes en la corte guillermina. Kraus detestaba al Kaiser, pero los medios empleados por Harden le repugnaron. En su folleto *Maximilian Harden, un descargo* denuncia la macabra intimidad del proceso y la irrupción del plebeyismo de una compulsión gangsteril (hoy diríamos prefascista) en un medio de corrupta opinión pública.

Harden era de apellido Witkowski e hijo de un comerciante en sedas. Escribía piezas de teatro y en 1907 inició en *Die Zukunft* una campaña contra la «Mesa Redonda» de Liebenberg («colina del amor») castillo de Eulemburg, el poeta de las *Canciones de la rosa* y privado del Kaiser, a la vez que conocido por la policía berlinesa dada su afición a marineros y soldados.

El acusador denunciaba la influencia del príncipe en el gobierno y, especialmente, en la política exterior. Eulemburg, autor de libros de cuentos, era señalado como integrante de un trío de conspiradores antialemanes, junto al «dulce señor» Moltke y el consejero de la legación francesa, monsieur Leçomte.

Otto von Bismarck, temeroso de que el emperador cayera víctima del culto al gran hombre, como había ocurrido con Luis de Baviera por Wagner, tomó partido contra Eulemburg. Hubo cuatro procesos en ambas direcciones y todo acabó en agua de borrajas. Un favorito de los dioses, de costumbres inusuales, favorecía el mal gusto burgués y anunciaba la ruina de Alemania, portadora de valores guerreros y señoriles.

Más allá del folletín equívoco, valen los argumentos de Kraus: atacó a la prensa amarilla, la persecución judicial, el «infierno cotidiano» y la ruina económica que ponían a los homosexuales en continua amenaza y a merced del lumpen.

«El escándalo empieza cuando la policía le da fin» era uno de sus aforismos. Kraus, naturalista de la sexualidad, veía en la inhibición el gran señuelo del Eros civilizado. El amor desencadenado anhela las cadenas para estimularse. El príncipe desea a la fregona, el cochero es deseado por la duquesa. Los temas de Schnitzler. La ética cristiana reparte a la mujer el papel de la eterna curiosa que todo lo fisga y no cree nada de lo que ve, porque no puede creer. Los amantes tienen grilletes y el ruido de las cadenas son las perversiones.

En curioso paralelo, hablando de «la esperanza amarilla», Kraus compara la sexualidad occidental con la china. En este país, el sexo está desvinculado de toda idea de pecado, los varones adultos aman a los efebos y las mujeres son muy fértiles. Al revés que Occidente. Varones pederastas que ignoran serlo, mujeres que son esposas o prostitutas sin saberlo, comparten en su ignorancia idílica sólo lo primario, lo elemental, lo inocente. Son iguales y no egoístas enmascarados de virtuosos, como nosotros.

El dato clave es la divergente valorización de la virginidad, que es un tesoro en Occidente, en tanto los chinos la anulan apenas la mujer madura sexualmente. Tras la muralla china, todo ocurre a la luz del día. En cambio, en Viena reinan la noche cristiana o la noche freudiana del consultorio, pues el sexo es una enfermedad asistida por los médicos del dolor y el miedo. Los blancos aguardamos al salvador, amarillo como el Sol, Eros desencadenado, para que la cama deje de ser el lugar de la máxima inseguridad. Asociando el sexo con el crimen, la gacetilla escandalosa colabora a mantener el orden.

La vida amorosa de Kraus explica, si ello cabe, algunas de sus teorías y parte de su involución en el tema sexual, que va de Freud a Weininger. También evoca episodios de la vida y de las comedias de Schnitzler, porque siempre estamos cerca de nuestros adversarios. Kraus, que se llevó tan mal con tanta gente, se sentiría molesto con esta aproximación, pero no tendría más remedio que aceptarla.

En 1901 moría Annie Kalmar, tuberculosa actriz del Volkstheater, con la cual estaba en relaciones desde el año anterior. Una escena de *La ronda.* En 1930 le dedicará estos versos:

Puesto que el placer no agradece ni se apiada,
y aniquila la belleza que derrocha,
apaga el resplandor que enceguece al hombre
y se vuelve, satisfecho, a la profundidad.

De algún modo, Kraus será fiel a este fantasma enfermo y moribundo, al que no reemplazará nunca y que cristalizará en su memoria, como manera de enfrentamiento

a la muerte, la imagen de una mujer enferma, puro cuerpo doliente y sensible y mudo. En mayo de 1903 se publica el libro de Otto Wininger *Sexo y carácter,* y el joven sexólogo de veintitrés años se suicidará en octubre. Todo esto se precipita como una fuerte influencia sobre Kraus.

En 1904 aparece Helene Kann (Helena la que puede) en el balneario de Ischl. Es la dedicataria de *Sprüche und Widersprüche* (1909), amiga y amante hasta la muerte del escritor, responsable de su archivo y su correspondencia.

En 1913 se conocen con Sidonie Nádherny von Borutin, en cuyo castillo de Janowitz, en Bohemia, Kraus será frecuente huésped. Los tres siguen juntos hasta la muerte de Kraus. Sidonie, marginal dorada, dama de la más alta nobleza austríaca, protectora de los intelectuales, tiene un círculo de escritores «propios» a los que pertenece Rilke, aficionado a estos mecenazgos. En 1915 está a punto de casarse en Roma con el conde Carlo Guicciardini. Kraus va a su encuentro, amenazándola con un suicidio que vaticina antecedente del de ella. La guerra suspende la boda, ya que Austria y los italianos son enemigos.

En esos años, Kraus, converso, participa de los movimientos católico-judíos organizados por la revista *Der Brenner.* Todo sigue como antes, hasta 1919, en que Sidonie se casa con el conde Max von Thun und Hohenstein, de profesión médico. En seguida se divorcian y Kraus vuelve al castillo desde las navidades de 1920-21. En 1936 Sidonie arrojará su anillo en la tumba de Karl. Guardará las mil cartas enviadas por el amante y morirá exiliada en una clínica de Londres en 1949, tras haber sido expropiados sus bienes el año anterior.

En la Viena de entonces la cesión de amores (entre Félix Salten y Hofmannsthal, por ejemplo) y los triángulos (el formado por Schnitzler, Marie Reinhardt y Mizi Glümer) son casi obligados. Amoríos con fondo de suicidios y duelos pasan de la vida cotidiana en la bohemia dorada a la escena elegante. El amor hace una ronda en que circulan los deseos y la gran ciudad, promiscua y anónima, presta sus calles para encuentros fugaces y apasionados.

A pesar de su definitivo sexismo weiningeriano, Kraus siempre tuvo un criterio liberal acerca de la situación social del amor. Este pertenece a la privacidad y la mujer tiene derecho a no ser degradada por la prensa amarilla como causante de adulterio. Niño mimado que rehuyó el matrimonio y la paternidad, para Kraus la mujer era la pura sensibilidad que ponía a prueba la pura espiritualidad masculina, pero no el objeto en que el hombre se valorizaba como el cazador profesional que sólo habla con los colegas.

Sus aforismos abundan en una satisfecha ironía masculina que trata a la mitad del mundo como el otro mundo. Algunos ejemplos bastan por sí mismos:

> En el hombre la sexualidad es funcional; en la mujer, habitual.
>
> Una mujer tiene tanto espíritu como cuerpo tiene un espejo.
>
> El pensamiento es masculino; la opinión, femenina.
>
> Los celos del hombre son una institución social; la prostitución de la mujer, un impulso natural.
>
> En el hombre el fastidio sigue y debe seguir al goce; en la mujer, el arrepentimiento sigue a la fidelidad.
>
> Ella se dijo: sí, dormir con él, pero sin la menor intimidad.

¿Murió cuando le convenía desaparecer de la historia? Lejos del parlamento republicano, de los pistoleros nazis, del culto a la sangre y la tierra, el último número de la revista había aparecido en febrero, la última conferencia había ocurrido en abril, en poco tiempo, tal vez, los hitlerianos le recordarían su origen judío.

Tras su muerte, su casa y su archivo fueron destruidos. En 1938, Helene Kann fundó un Karl Kraus Archiv en Suiza. En Viena, en 1946, se organizó una Karl Kraus Gesellschaft. No obstante haberse perdido los fondos krausianos de Richard Lanyi y Mechtilde Lichnowsky, la casa Kösel inició la publicación de sus obras en 1952 y su bibliografía fue reconstruida por Otto Kerry y Werner Kraft. En su cincuentenario, su mejor epitafio me parece esta frase del Gran Individuo: *No encontrarás mi nombre en ninguna historia de la literatura.*

BLAS MATAMORO



Karl Kraus (dibujo de Oskar Kokoschka)

BIBLIOGRAFIA

Text plus Kritik, volumen colectivo especial dedicado a Karl Kraus; editor: Heinz Ludwig Arnold, München, 1975.

WERNER KRAFT: *Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt*, Text plus Kritik, 1974.

JENS MALTE FISCHER: *Karl Kraus Studien zum «Theater der Dichtung» und Kulturkonservatismus*, Scriptor Verlag, 1974.

KARL KRAUS: *Werke* (14 volúmenes), tres volúmenes suplementarios, edición a cargo de Heinrich Fischer, Kösel, München, 1954-1970.

Die Fackel, reproducción fotomecánica, 39 volúmenes, Kösel, München, 1968-1973.

KARL KRAUS: *Magie der Sprache. Ein Lesebuch*, edición de Heinrich Fischer, Suhrkampf, 1979.

Traducciones al castellano: *La tercera noche de Walpurgis*, por Pedro Madrigal (Icaria, Barcelona), y *Contra los periodistas*, por Jesús Aguirre (Taurus, Madrid).

CAROLINE KOHN: *Karl Kraus*, Metzler, Stuttgart, 1966 (hay traducción francesa).

WERNER KRAFT: *Karl Kraus. Beiträge zum Verstanduis seines Werkes*, Otto Müller, Salzburg, 1956.

PAUL SCHICK: *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bildokumenten*, Rohwolt, Hamburg, 1965.

ARNOLDO LIBERMAN: *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, Altalena, Madrid, 1982.

WALTER BENJAMIN: «Karl Kraus», en *Illuminationen*, Suhrkampf, 1961.

HANS WEIGEL: *Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht*, Verlag Fritz Molden, Wien, 1968.

WALTER KIAULEHN: *Berlin. Schicksal einer Weltstadt*, DTV, München, 1981.

SIEGFRIED KRACAUER: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Suhrkampf, Frankfurt, 1976.

LISA APPIGNANESI: *The Cabaret*, Studio Vista, London, 1975.

RENATE WAGNER: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Fischer, Frankfurt, 1984.

CARL E. SCHORSKE: *Viena Fin-de-Siécle. Política y cultura*, traducción de Iris Menéndez, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

VÍCTOR KRAFT: *El círculo de Viena*, traducción de Francisco Gracia, Taurus, Madrid, 1966.

ALLAN JANIK-STEPHEN TOULMIN: *La Viena de Wittgenstein*, traducción de Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1974.

ERNST FISCHER: *Literatura y crisis de la civilización europea*, traducción de Pedro Madrigal, Icaria, Barcelona, 1977.

LEONHARD REINISCH y otros: *Sociología de los años veinte*, traducción de Pedro de Olózabal, Taurus, Madrid, 1969.

El motivo del rey en la poesía de Gonzalo Rojas

«Así no hay más proyecto que eso: el registro del tres en el uno del pensamiento poético», dice Gonzalo Rojas en «Larvario a los 60»[1], y en el prólogo a *Del relámpago* recuerda: «Porque, dicha o desdicha, todo es mudanza para ser. Para ser, y más ser» (p. 9). En estas palabras de Rojas queda resumida la trayectoria de su pensamiento poético y enunciada la clave que nos servirá para dilucidar el alcance que, dentro de su obra, tiene el motivo del rey, un raro designio dinástico que opera desde sus poemas más tempranos hasta los más recientemente logrados.

El rey, símbolo del hombre universal y arquetípico, es siempre uno, ya que la majestad elimina toda posibilidad de pluralidad o escisión. El rey expresa la suprema conciencia, la virtud del juicio y del autodominio, y la coronación equivale a la victoria, a la culminación. Del simbolismo del rey se deriva también la idea de que es éste el hombre salvado, eternizado[2]. Asimismo, según la doctrina de C. G. Jung, el rey constituye la imagen perfecta «de la conjunción espiritual que se produce, al final del proceso de individuación, por la unión armoniosa de la conciencia y lo inconsciente» (en Cirlot, p. 387).

El propósito de este ensayo es demostrar cómo, en la poesía de Gonzalo Rojas, el motivo del rey puede interpretarse a la luz de la doctrina junguiana, ya que, para este poeta, el rey implica el proceso de individuación del hombre que luchaba por restablecer la unidad ideal perdida en un tiempo mítico y es también la imagen perfecta de la unión armoniosa de la conciencia y lo inconsciente.

La crítica se ha referido al ámbito de lo oscuro, zona de donde emana esta poesía, y al fulgor instantáneo del relámpago, que es metáfora del alumbramiento o creación y puede aplicarse a toda la obra de Rojas[3]. Esta polaridad resume las variadas formas de dualismo que determinan la estructura de estos poemas: la materia y el Espíritu, el instante y la Eternidad, el accidente y lo Absoluto, la nada y el Todo, lo Hondo y lo Alto, la vida y la muerte. La secreta armonía entre estas realidades antagónicas la logra Rojas en la órbita de lo sagrado, lo divino, lo numinoso: órbita donde también se

[1] El poema «Larvario a los 60» aparece en *Del relámpago* (México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 1984), p. 30. De este libro, el más caudaloso de Gonzalo Rojas, están tomadas todas las citas, salvo algunas excepciones que se indicarán en cada instancia.

[2] Véase JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, tercera edición, 1979), p. 386.

[3] Dos artículos que, entre otros, iluminan estos aspectos de la poesía de Rojas son: JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, «Una moral del canto: El pensamiento poético de Gonzalo Rojas», *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107, enero-junio 1979, pp. 369-376, y GONZALO SOBEJANO, «Gonzalo Rojas: Alumbramiento», *Peña Labra*, Santander, mayo 1984, pp. 16-19.

unen la conciencia y el inconsciente al final del proceso de individuación que hace posible el retorno del ser a la unidad perdida. A esta pérdida de la unidad se refiere Rojas en «Fragmentos» (p. 24):

Sólo que de lo Alto
caemos con la esperma, nos encarnamos
en la apariencia, nos cortan de lo flexible
de la doncellez de la madre, nos secan a la intemperie
del llanto, y hay que subir, subir,
para ser:
perdernos,
perder
el aire, la vida, las máscaras, el fuego:
irnos quedando
solos
con
la
velocidad
de la Tierra.

El ser escindido cae de lo Alto y comienza así el proceso de recuperación de la unidad perdida que, paradójicamente, se logra con la pérdida de todo y en la más absoluta soledad. Sólo así puede el hombre comenzar a subir, subir para restablecer la unidad ansiada, para ser, y ser uno, monarca, rey. Este conflicto del ser que pugna por volar al origen es obsesión constante en la poesía de Rojas y vuelve a aparecer en «Leo en la nebulosa» (p. 37):

No estaba Dios. Corrimos demasiado veloces con la antorcha quemada en nuestras manos.
libérrimos y errantes por volar al origen. Mi padre jugó sucio,
dijo Kafka el testigo.
Mortal, mortal error
meter a nadie en esto de nacer: somos hambre.
Pero el fuego está abajo con los muertos que crecen todavía.

Hemos dicho que para Rojas el proceso de individuación, el retorno a la unidad se logra mediante el despojo o pérdida de todo, del aire, de la vida. De ahí que el rey, símbolo de la unidad original, en la obra de este poeta será un rey perdedor, rey irrisorio, como aquel al que juegan los niños, que pierde pero se sabe rey. En su poema temprano «Zángano», de 1936 (p. 206), aparece por primera vez en su obra el motivo del rey:

claro que sí,
que sí, que no, que no seré rey
de ninguna Itaca ni me llamarán
los que me llamarán Nadie por ningún nombre
ni volveré a volver como este ángel
que traspasa este vidrio
número trece de estas líneas sangrientamente ociosas.

Si bien encontramos ciertas semejanzas entre el rey o héroe en Rojas y Ulises, el héroe homérico, existen también marcadas diferencias entre ambos. Los críticos consideran tres fases en la carrera de Ulises en la *Odisea:* primero aparece como el exilado nostálgico que añora su Itaca, después es el aventurero que viaja por tierras desconocidas y finalmente lo vemos como el esposo que regresa cansado de aventuras y esfuerzos heroicos y con la plenitud del conocimiento adquirido a su pequeño reino, a su Itaca. Alegoría del hombre que busca el reino espiritual y que podría interpretarse también como el regreso a los orígenes, a la esposa, a la madre primigenia, ideal de la unidad perdida.

En la obra de Rojas, sin embargo, más que a un exilio asistimos a un transtierro: «Transtiérrate le entonces digo a mi alma y verás. El origen verás, la patria honda del Transtierro. Que es Tierra, y más, palabra viva y rehallazgo: aquí, allá, sin nadie, con Quevedo»[4].

El transtierro lleva al poeta al final del proceso de individuación, no ya pasando por una serie de aventuras como el héroe homérico, sino por una serie de experiencias que mantienen al ser en constante movimiento: «Porque, dicha o desdicha, todo es mudanza para ser. Para ser, y más ser.» En Rojas la plenitud del ser, la unión armoniosa de la conciencia y lo inconsciente, no implica la posesión de ningún reino, si bien el hablante se sabe rey, pero rey despojado, descoronado, abierto en su proyecto y con la certidumbre de ser singular, que es la que hace al rey ser o al ser del rey tan pleno; así el despojo iguala al rey con el mendigo:

Lo gozoso y lo luctuoso tiró él por mí al Támesis
turbulento, erró
errante por errar, rey o
mendigo, o
grabador en tigre nupcial, o
infarto que anda andando por las arterias
disyuntivas, o
este metro setenta ya trizado en su vidrio que nos perdona.

(«Trotando a Blake», p. 26.)

Dimensiones del reino en la poesía de Rojas

Si el rey en la poesía de Rojas es un rey despojado, descoronado, cabe aquí hacerse la pregunta: ¿cuáles son las dimensiones del reino que propone este poeta? La respuesta a la misma aparece claramente expuesta en el poema «Papiro mortuorio» (p. 61):

Fuera con lo fúnebre; liturgia
parca para este rey que fuimos, tan
oceánicos y libérrimos; quemen hojas
de violetas silvestres, vístanme con un saco
de harina o de cebada, los pies desnudos

---

[4] GONZALO ROJAS, «Desde mis tres vertientes», *Peña Labra,* mayo 1984, p. 3.

para la desnudez
última; nada de cartas
a la parentela atroz, nada de informes
a la justicia; por favor tierra,
únicamente tierra, a ver si volamos.

En este poema dos adjetivos sirven para describir a este rey singular: «oceánicos y libérrimos», adjetivos que soportan todo el peso de la última estrofa, en la que el hablante elimina la participación de todos los elementos circunstanciales a la muerte, como lo fúnebre, las cartas a la parentela atroz, los informes a la justicia, para quedarse solamente con aquello que es esencial, el ser desnudo, despojado, que regresa a los orígenes, a la unidad del rey en toda su plenitud.

Así, al cumplirse definitivamente el proceso de individuación con la muerte, alcanza el rey la libertad total a que se refiere su condición de libérrimo y vuelve, en palabras del propio Rojas, «a lo líquido del pensamiento / original...» corroborando su condición de oceánico.

El motivo del rey aparece aquí directamente relacionado con el agua, cuyo significado maternal es una de las interpretaciones más generalmente aceptadas en el ámbito de la mitología, hasta el punto de afirmarse que es el origen de la vida. Según Jung:

> El aspecto materno del agua coincide con la naturaleza de lo inconsciente, en tanto lo último (en especial en el varón) puede ser invocado como madre o matriz de la conciencia. Así, pues, lo inconsciente —aunque interpretado en la escala subjetiva— tiene también significación materna como el agua. [5]

La proyección de esta *imago-mater* sobre el signo agua hace que se le atribuyan ciertas cualidades mágicas o numinosas propias de la madre. Así, la inmersión de las aguas en el bautismo simboliza el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y sepultura, pero también de renacimiento o resurrección. En suma, las aguas simbolizan la unión universal antes de toda forma o creación.

Gonzalo Rojas utiliza el símbolo del agua al referirse a las tres vertientes que operan en la trayectoria de su pensamiento poético:

> Tres fueron mis vertientes pero una sola el agua, por lo que lo numinoso entró en lo erótico, y éste a su vez en lo inmediato más resplandeciente. Así no hay más proyecto que eso: el registro del tres en el uno del pensamiento poético (*Peña Labra*, p. 3).

Es decir que, para Rojas, tanto la poesía que se da en el orden de lo sagrado, lo numinoso, como en el orden de lo erótico o de lo circunstancial tiene su origen en lo inconsciente, al que se ha referido repetidas veces como el ámbito de lo oscuro y que relacionamos aquí con la Gran Madre de las teorías junguianas. Según Jung, el hombre primitivo, lo mismo que el niño, percibe el mundo mediante imágenes arquetípicas;

[5] C. G. JUNG, *Símbolos de transformación* (Barcelona: Paidós, 1982), p. 231.

así la experiencia que se tiene de la madre es primeramente el arquetipo de la Gran Madre o madre primigenia, es decir, de una mujer todopoderosa y numinosa de quien dependen todas las cosas, siendo sólo posteriormente que se percibe la realidad objetiva de la madre o mujer a la que históricamente reconoce como tal, una vez que la conciencia se ha desarrollado. De ahí que, en un principio, la vida esté determinada primordialmente por lo inconsciente y el hombre más que un individuo sea parte del grupo, razón por la cual su conocimiento del cosmos no es percibido por la conciencia, sino que le es dado por el todopoderoso inconsciente[6].

En la obra de Rojas aparece repetidas veces la imagen de la Gran Madre o madre primigenia relacionada con el símbolo del agua. En «Conjuro» (p. 187) queda corroborada esta afirmación si se recuerda que el río Lebu pasa por la ciudad del mismo nombre, que es también cuna del poeta:

Espíritu del caballo que sangra es lo que oigo ahora entre al galope
del automóvil y el relincho, pasado el puente
de los tablones amenazantes: agua, agua,
lúgubre agua
de nadie: las tres
en lo alto de la torre de ninguna iglesia, y abajo
el río que me llama: Lebu, Lebu,
muerto de mi muerte;
niño, mi niño,
¿y esto
soy yo por último en la velocidad
equívoca de unas ruedas, madre, de una calle
más del mundo?

El aspecto maternal del agua que coincide con la naturaleza de lo inconsciente se representa en su doble sentido de muerte y sepultura, pero también de renacimiento o resurrección. Es decir, es símbolo del retorno al origen, a la unión universal antes de toda forma o creación, a la unidad ideal a que alude Rojas con el motivo del rey.

Para Rojas, la Gran Madre es la madre oscura, que es el ámbito donde el poeta puede encontrar la Eternidad:

Y otra cosa es la muerte que nos para de golpe. ¿Dónde estamos?
Sólo entonces el beso: ¡te palpo, Eternidad!
¡Te oigo en la madre oscura cuando empiezan llorando las raíces!

(«Leo en la nebulosa», p. 37.)

A este ámbito de lo oscuro, que es también lo inconsciente de donde emerge toda creación, se refiere Rojas en su poema «Al silencio» (p. 28), en el que opera también el motivo del rey presentado aquí con la voz «majestad»:

---

6 Hemos consultado las obras del discípulo de Jung ERICH NEUMANN, *The Great Mother* (Princeton: Princeton University Press, 1974) y *The Origins and History of Consciousness* (Princeton: Princeton University Press, 1973).

Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera,
oh majestad tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

En este poema se identifica lo inconsciente con la «majestad», y también con la imagen de la madre virgen, a que se refiere Jung, de donde emerge toda creación que surge sin la participación de la conciencia, que a su vez se identifica con la imagen del padre:

> Es verdad que la idea de una concepción sobrenatural se entiende como hecho metafísico, pero psicológicamente postula que ha surgido un contenido de lo inconsciente («hijo») sin intervención natural de un padre humano (es decir, de la conciencia). Más bien es un dios el progenitor del hijo y, por añadidura, el hijo es idéntico al padre, lo cual, traducido a términos psicológicos, significa que un arquetipo central, la imagen de dios, se renovó («renovación») y se «encarnó» perceptiblemente para la conciencia. La «madre» corresponde al «animal virginal», que no está vuelta hacia el mundo exterior y en consecuencia no se halla «corrompida» por éste. Es el «sol interior», vuelto hacia la «imagen de Dios», es decir, hacia el arquetipo de la totalidad trascendente: el sí-mismo (Jung, pp. 330-331).

El proceso de individuación, mediante el cual el ser ha de convertirse en rey, es para Rojas un constante aprendizaje y repetición de lo mismo. El ser como aprendiz es el «príncipe» que espera coronarse algún día rey:

Cada diez años vuelvo. Salgo de mis raíces,
de mi niñez, y vuelo hasta las últimas
estrellas. Soy del aire
y entro con él en toda la hermosura terrestre:
en el fuego, en el vino, en las espléndidas
muchachas. Soy el mismo
que silba su alegría en las radiantes
calles, el mismo príncipe y el mismo prisionero.
Me pongo esta corona de diez años ardientes
—diez rosas ya resecas por las llamas
de mi cabeza oscura— y el gran público ríe
de la farsa, y yo río con ternura,
pues mi fortuna es ésa: quemarme como el sol,
mi único rey, mi padre.

(«Cada diez años vuelvo», p. 157)

Sólo al final del proceso de individuación el rey ciñe la corona definitiva y el ser en toda su plenitud reconoce la Eternidad el día de la muerte:

Puede usted ocho horas, quince, novecientas así
toser, busca que busca altura, ¡qué bonitos los Bancos
recién pintados para la fiesta con su esqueleto de lujo
y lujuria, ésta sí es Eternidad
y certidumbre!, deposite aquí su alma por
rédito y más rédito fresco, y
no lo piense más, esta noche
será rey, lo lavarán desnudo en la Morgue
como cuando vino:sangre
y sienes; con un pistón lo lavarán
rey ahí,
quietecito.

(«Poeta estrictamente cesante», p. 268.)

El rey en el proyecto genealógico de Gonzalo Rojas

Rojas ha señalado repetidas veces, en entrevistas y declaraciones, su condición de poeta genealógico, pero hay que entender este proyecto en dos órbitas distintas: la del parentesco sanguíneo (padre, filiación, amarra fraterna) y la del parentesco visionario con otros poetas (Huidobro, Vallejo, Celan, Quevedo); pero lo curioso es que tanto en una como en otra órbita opera el designio del rey.

Dentro de la primera órbita puede citarse un texto de la primera edad, «Crecimiento de Rodrigo Tomás», donde celebra la llegada del hijo, a quien ve monarca o por lo menos aprendiz de tal: «¿Cómo reconstruirte si ya estás, oh Rodrigo Tomás, / estirando en furor tu columna, tu impaciencia de ser el monarca?» (p. 69). Y en un texto bastante reciente, «Jorge Millas», se refiere a la muerte del filósofo chileno, al que se une en amarra fraterna mientras lo recuerda en su condición de rey: «Pensar que estuviste aquí a mi mesa tan gozoso / comiendo, tomando como un rey» (p. 301).

En cuanto al parentesco visionario, cuando celebra la presencia de los poetas que dialécticamente operan en él, los propone también en juego dinástico. Léase uno de sus últimos textos, «Julio Cortázar» (p. 300), con ocasión de su muerte:

Ha el corazón tramado un hilo duro contra
lo arbitrario del aire, ha hilado la Espera
que ya está ahí, a un metro, ha
del rey pacientemente urdido la túnica, la
desaparición.

O el texto en que llora la muerte de un poeta con el que confiesa tener una gran afinidad, «Fosa con Paul Celan» (p. 36):

me aparto
a mi tabla de irme, salvación
para qué con todo el frío
parado en la galaxia que hace aquí, ciego
relámpago por rey; debiera uno,
si es que debiera uno, llorar.

Y por último «Almohada de Quevedo» (pp. 288-289), poema estructurado alrededor del dualismo vida-muerte, y en el que Rojas logra, en el ámbito de lo sagrado, de lo numinoso, la secreta armonía entre estas dos realidades antagónicas:

Cerca que véote la mi muerte, cerca que te oigo
por entre las tablas urgentes, que te palpo
y olfateándote con los gallos, cuadernas
y sogas para la embarcación, cerca
nerviosa mía que me aleteas y me andas
desnuda por el seso y
yo ácido
en el ejercicio del reino
que no reiné, feo
como es todo el espectáculo
éste del alambre
al sentido,
la composición
pendular.

....

como vas y vienes viniendo a mí desde
que nos nacimos obstinados los dos en nuestras dos
niñeces cuya trama es una sola filmación...

Para terminar baste afirmar que Rojas, con su visión de la plenitud lograda, cosmovisión desde el temple de ánimo del rey, propone un modo de pararse en el mundo desde la soledad, desde un reino sin posesión.

ESTRELLA BUSTO OGDEN

Tan callando

Mariposas para Juan Rulfo

Cómo fornicarán felices las mariposas en
el césped oliendo
de aquí para allá a Dios sin
que vaca alguna muja encima de
su transparencia, jugando a jugar
un juego vertiginoso a unos pasos
blancos del cementerio con el mar
del verano zumbando allá abajo ocio y
maravilla.

Rulfo habrá soplado en ellas tanta
locura, Juan Rulfo cuyo Logos
fue el del Principio; les habrá dicho: —Ahora, hijas,
nos vimos de una vez
del páramo.

¿Y ellas? Ahora ¿qué harán
ellas sin Juan que cortó tan lejos
más allá de Comala en caballo único tan
invisible?; ¿bailarán, seguirán
bailando para él por si vuelve, por
si no ha pasado nada y de repente
estamos todos otra vez?

Por mi parte nadie va a llorar, ni
mi cabeza que vuela ni la otra
que no duerme nunca. Se ha ido
y se acabó, nadie
corre peligro así acostado oyendo
los murmullos aleteantes.
—Con tal
de que no sea una nueva noche.

Memoria de Joan Crawford

Me puse a ver la foto de la Crawford, esa sensuala
de mi adolescencia, a palparla
verde, a olfatearla, a vigilar
ángulo a ángulo el formato del prodigio

que volaba de ella, las dos cejas de
pájara encima de esos diamantes azules, el
aleteo de la nariz, la pintura del beso, el vicio
concupiscente de esa boca, el fulgor
de ese hueso áureo que cerraba el lujo del
mentón, y por exagerar a
mi vampira me puse a llamarla en el abismo
como en ese cine ciego a los dieciséis cuando no había nadie en
¿la gran sala del Mundo
sino ella y ella en la fascinación
del fósforo y yo el
despedazado en la butaca de algún domingo; me
puse a verla bailar, a fumar el humo de Possessed el 33, a enjugar
el sollozo de Letty Lynton.
Cuesta
volver a los grandes días inmóviles, habrá
otras, ninguna
de memoria tan tersa.

Adiós a Hölderlin

Ya no se dice oh rosa, ni
apenas rosa sino con vergüenza; ¿con vergüenza
a qué?, ¿a exagerar
unos pétalos, la
hermosura de unos pétalos?

Serpiente se dice en todas las lenguas, eso
es lo que se dice, serpiente
para traducir mariposa porque también la
frágil está proscrita
del paraíso. Computador
se dice con soltura en las fiestas, computador
por pensamiento.

Lira, ¿qué será
lira?, ¿hubo
alguna vez algo parecido
a una lira?, ¿una muchacha
de cinco cuerdas por ejemplo rubia, alta, ebria, levísima,
posesa de la hermosura cuya
transparencia bailaba?

Qué canto ni canto, ahora se exige otra
belleza: menos alucinación
y más droga, mucho más droga. ¿Qué es eso de
acentuar la E de Érato, o Perséfone? Aquí se trata
de otro cuarzo más coherente sin
farsa fáustica, ni

Coro de las Madres, se acabó
el coro, el ditirambo, el célebre
éxtasis, lo Otro, con
Maldoror y todo, lo sedoso y
voluptuoso del pulpo, no hay más
epifanía que el orgasmo.

Tampoco es posible nombrar más a las estrellas, vaciadas
como han sido de su fulgor, muertas,
errantes, ya sin enigma,
descifradas hasta las vísceras por los
instrumentos que vuelan de galaxia en
galaxia.

Ni es tan fácil leer en el humo lo
Desconocido; no hay Desconocido. Abrieron la
tapa del prodigio del
seso, no hay nada sino un poco
de pestilencia en el coágulo del
Génesis alojado ahí. Voló el esperma
del asombro.

Tan callando

Lo que me gusta del cuadro es que el muerto
da a la ventana y la ventana
está abierta y el oxígeno
hace de las suyas con él, le canta y
le baila, lo hace pensar
en otro tiempo como si esto de yacer
ahí nadando en lo lívido
fuera parte del insomnio. En cuanto
a las rosas cuyos pecíolos no hacen sino crecer
afuera, entre el pasto, éstas germinan
a la velocidad de sus uñas.
Ventalle
de los muertos. *

Trece cuerdas para laúd

D'accord, puestas al fuego todas las mujeres son pelirrojas, Teresa
de Jesús es pelirroja, Safo, Emily
Brontë es pelirroja, Magdalena de Magdala, tres
de las nueve hijas de Mnemósine y Zeus son pelirrojas,

* *Sigo viendo a Tohá, José Tohá el dignísimo. Figura quijotesca y longilínea, él era nuestro* justo. *Hasta el martirio. De lejos fui al velorio, lo vi. Lo escribí como un cuadro. Me encontré con Manrique. A la salida oí a Juan de la Cruz en el murmullo.*

Euterpe, Melpómene, Terpsícore por no decir todas las
novias de la locura nacidas y
por nacer llámense Andrómaca
o Marilyn son pelirrojas; ésta
que va ahí y arde es
pelirroja, ésa otra que
lo ha perdido todo en la fiesta es pelirroja, la vida
que me espera es pelirroja, la Muerte
que me espera.

Quedeshím quedeshóth

Mala suerte acostarse con fenicias, yo me acosté
con una en Cádiz bellísima
y no supe de mi horóscopo hasta
mucho después cuando el Mediterráneo me empezó a exigir
más y más oleaje; remando
hacia atrás llegué casi exhausto a la
duodécima centuria: todo era blanco, las aves,
el océano, el amanecer era blanco.

Pertenezco al Templo, me dijo: soy Templo. No hay
puta, pensé, que no diga palabras
del tamaño de esa complacencia. 50 dólares
por ir al otro Mundo, le contesté riendo; o nada.
50, o nada. Lloró
convulsa contra el espejo, pintó
encima con rouge y lágrimas un pez: —Pez,
acuérdate del pez.

Dijo alumbrándome con sus grandes ojos líquidos de
turquesa, y ahí mismo empezó a bailar en la alfombra el
rito completo; primero puso en el aire un disco de Babilonia y
le dio cuerda al catre, apagó las velas: el catre
sin duda era un gramófono milenario
por el esplendor de la música; palomas, de
repente aparecieron palomas.

Todo eso por cierto en la desnudez más desnuda con
su pelo rojizo y esos zapatos verdes, altos, que la
esculpían marmórea y sacra como
cuando la rifaron en Tiro entre las otras lobas
del puerto, o en Cartago
donde fue bailarina con derecho a sábana a los
quince; todo eso.

Pero ahora, ay, hablando en prosa se
entenderá que tanto
espectáculo angélico hizo de golpe crisis en mi

espinazo, y lascivo y
seminal la violé en su éxtasis como
si eso no fuera un templo sino un prostíbulo, la
besé áspero, la
lastimé y ella igual me
besó en exceso de pétalos, nos
manchamos gozosos, ardimos a grandes llamaradas
Cádiz adentro en la noche ronca en un
aceite de hombre y de mujer que no está escrito
en alfabeto púnico alguno, si la imaginación de la
imaginación me alcanza.

Qedeshím qedeshót, personaja, teóloga*
loca, bronce, aullido
de bronce, ni Agustín
de Hipona que también fue liviano y
pecador en Africa hubiera
hurtado por una noche el cuerpo a la
diáfana fenicia. Yo
pecador me confieso a Dios.

Sebastián Acevedo

Sólo veo al inmolado de Concepción que hizo humo
de su carne y ardió por Chile entero en las gradas
de la catedral frente a la tropa sin
pestañear, sin llorar, encendido y
estallado por un grisú que no es de este Mundo: sólo
veo al inmolado.

Sólo veo ahí llamear a Acevedo
por nosotros con decisión de varón, estricto
y justiciero, pino y
adobe, alumbrando el vuelo
de los desaparecidos a todo lo
aullante de la costa: sólo veo al inmolado.

Sólo veo la bandera alba de su camisa
arder hasta enrojecer las cuatro puntas
de la plaza, sólo a los tilos por
su ánima veo llorar un
nitrógeno áspero pidiendo a gritos al
cielo el rehallazgo de un toqui
que nos saque de esto: sólo veo al inmolado.

Sólo al Bío-Bío hondo, padre de las aguas, veo velar
al muerto: curandero
de nuestras heridas desde Arauco

(*) En fenicio: *cortesana del templo.*

a hoy, casi inmóvil en
su letargo ronco y
sagrado como el rehue acarrear
las mutaciones del remolino
de arena y sangre con cadáveres al
fondo, vaticinar
la resurrección: sólo veo al inmolado.

Sólo la mancha veo del amor que
nadie nunca podrá arrancar del cemento, lávenla o
no con aguarrás o sosa
cáustica, escobíllenla
con puntas de acero, líjenla
con uñas y balas, despíntenla, desmiéntanla
por todas las pantallas de
la mentira de norte a sur: sólo veo al inmolado.

Cyril Connolly

Apuesto que este gordo que estoy viendo ahí sentado en la pompa
de su figura es
un flaco como Connolly que
lucha por salir, larva
de arcángel, tristísimo, apuesto
que ha salido tarde de su madre, ha llorado
años sus
problemas, solo, entre un tren que partía a las 6 de Londres y otro
sin destino, apuesto
que en el trayecto leyó a su Lao-Tsé, a su
Horacio. Apuesto que leyó a Horacio.

Apuesto además que ha gastado un dineral en alcohol,
un alcohol bellísimo como
el dragón de los dioses, apuesto que quiso ser caballo
en el hipódromo de Chagall, un bonito caballo
que echara espuma de loco volando a diez mil entre un
sentido y otro sentido.

Apuesto que su volumen es sagrado.

Ningunos

Ningunos niños matarán ningunos pájaros, ningunos errores
errarán, ningunos cocodrilos
cocodrilearán a no ser que el juego
sea otro y Matta, Roberto
Matta que lo inventó, busque en el aire a

su hijito muerto por si lo halla a unos tres metros
del suelo elevándose:
yéndose de esta gravedad.

Ningunas nubes nublarán ningunas estrellas, ningunas
lluvias lloverán cuchillos, paciencias
ningunas de mujeres paciencíarán
en vano, con tal
que llegue esa carta piensa Hilda y el sello
diga Santiago, con tal que esa carta
sea de Santiago, y

el que la firme sea Alejandro y
diga: Aparecí. Firmado: Alejandro
Rodríguez; siempre y cuando
se aclare todo y ningunas
muertes sean muertes, ningunas
Cármenes sean sino Cármenes, alondras en
vuelo hacia sus Alejandros, mi Dios, y
los únicos ningunos de este juego cruel sean ellos, iellos
por los que escribo esto con mi
sintaxis de niño contra el maleficio: los
mutilados, los
desaparecidos!

A quien pueda importar

De las 300.000 palabras que habré pronunciado hasta la fecha, a contar
del miércoles 14 de mayo de mil
novecientos treinta y ocho, hay 3
que se han perdido; las otras
andarán por ahí volando
de oreja en oreja zumbando como avispas en la ritualidad
inacabable del acoplamiento, cruza

de sánscrito con alemán, cultrún con*
tábano griego, Sein
und Zeit de la Gran Serpiente contra
la que nadie puede, galaxia
ciega de la confusión de la que
está hecho el Mundo;
se las encargo
por si las ven: una es
Iñche *en mapuche y más bien parece pensamiento*
de molusco, la otra
en griego Hen, *lo Uno*
en la ventolera de
Heráclito; la tercera, sin cara:
Dios.

GONZALO ROJAS

* *Cultrún = tambor mapuche.*

El Vaticano II en América Latina
Veinte años de posconcilio

Examinamos en estas páginas ciertos aspectos del desarrollo y la consolidación del Vaticano II en relación con América Latina con el fin de caracterizar el futuro de algunas posturas del concilio en Latinoamérica, recalcando su repercusión eclesial gracias a factores socio-teológicos vividos en el propio continente. No dejamos de observar, sin embargo, que lo enriquecedor y nuevo para la Iglesia latinoamericana fue el «acontecimiento» Medellín (1968) y no ignoramos que la fuerza que éste adquirió se debió en cierto modo a las conclusiones generales establecidas por los padres conciliares en el Vaticano II, no sin serios debates entre distintas posturas pastorales, teológicas, episcopales y políticas presentadas a lo largo de la asamblea conciliar (1962-65).

Las vicisitudes eclesiales vividas en Latinoamérica durante las últimas décadas dejan en cierta penumbra la riqueza histórica que tuvo (y tiene) el Vaticano II. El agotamiento actual en la conflictiva América Latina de aquellas inquietudes y preocupaciones que permitieron el debate conciliar (y, en consecuencia, reafirmar sus conclusiones) han impedido precisar y producir estudios teológicos latinoamericanos sobre asuntos propios del Vaticano II, aunque no hay que olvidar que las candentes cuestiones discutidas hoy en la Iglesia de América del Sur, Centroamérica y el Caribe (comunidades de base, Iglesia de los pobres, teología de la liberación) brotan precisamente del horizonte religioso y eclesial que ofrece en su momento el concilio, nutridos con fuerza por el clima cristiano latinoamericano. Especialmente relevante entre el post-Medellín y la conferencia episcopal de Puebla (1979), y entre ésta y la visita de Juan Pablo II a Nicaragua en 1982. Esto precisamente es lo que nos obliga aquí a diseñar de una forma amplia el mosaico histórico, eclesial, cultural y religioso de la fe cristiana en América Latina a partir del concilio, haciéndonos eco desde ya de distintas voces continentales que señalan la gran contribución del Vaticano II en la renovación de la vida de la Iglesia iberoamericana.

I

Hoy es algo reconocido y divulgado que las conclusiones logradas en el concilio Vaticano II constituyen un hito importante en la historia de la Iglesia, especialmente interesantes para el mundo moderno al que se abre el catolicismo, superadas definitivamente sus posturas postridentinas. Los documentos *Lumen Gentium, Populorum Progressio, Gaudium et Spes,* entre otros, son muy significativos para valorar la apertura al mundo de la Iglesia católica. Contribuyen para percibir las preocupaciones que interpelan al pensamiento cristiano y la labor eclesial a partir de la década de los 60. El «acon-

tecimiento conciliar» resulta de gran importancia en ambientes laicos y seculares de Europa quienes observan con interés la orientación teológico-pastoral que comienza a adquirir el catolicismo. Las incidencias prácticas de esta orientación repercuten en medios religiosos, universitarios, estudiantiles, populares y seglares demandantes en cierto modo de una política institucional vaticana distinta respecto a la sociedad a partir de Juan XXIII.

El concilio Vaticano II aporta renovaciones en el terreno de la pastoral y la teología promoviendo un interesante pluralismo eclesial, difícilmente establecido a la luz de anteriores concilios o reuniones sinodales. Una vez introducido este aliento renovador en el pensamiento del Magisterio, la Iglesia respira aires más democráticos, articulando una relación Iglesia-sociedad más coherente con el mundo secular, intentando a la vez consolidar un clima de tolerancia y convivencia que se supone posible establecer entre evangelio y sociedad, realidad sagrada y profana, fe y realidades terrestres, laico y religioso.

Abandonadas en cierto modo las posturas eclesiocentristas, el Vaticano II reconoce la «autonomía de lo temporal» como una característica propia de la mundanidad –aspecto muy interesante para percibir la comprensión por parte de las jerarquías del problema relativo al compromiso social y a la militancia política– considerando la teología con ello que «progreso temporal» no se identifica con «reino de Dios» (GS 39-43), formulación que advierte toda posible concreción escatológica en la sociedad (pero inteligentemente criticada, por ejemplo, por G. Gutiérrez y J. L. Segundo)[1].

Aunque esta dimensión teórica constituye una gran novedad en la reflexión cristiana, en ambientes latinoamericanos las características de este proceso teológico-conciliar no responden del todo a las expectativas que despierta el trabajo pastoral vivido en el continente. Samuel Silva Gotay nos dice:

> Ya bien entrada la década, la constitución pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual, *Gaudium et Spes*, del Vaticano II articula alguna de las ideas más avanzadas de la doctrina social cristiana fundamentadas en el personalismo y en los teólogos desarrollistas. Su influencia, al igual que la de Medellín en el 1968, serán tardías y más bien representan lo que unas décadas antes había constituido pensamiento de vanguardia. El documento mantendrá el dualismo entre vida religiosa y secular y la distinción entre los dos planos de actividad, el de la Iglesia y el de los laicos. Pero en un serio intento de salvaguardar la autonomía de lo secular, afirmará la importancia de la historia como lugar donde comienza a construirse el reino de Dios, donde se espera que Dios habrá de establecer una "nueva tierra donde habite la justicia" y donde "el reino está ya misteriosamente presente... y consumará su perfección". El dualismo tierra-cielo entra en crisis. [2].

Intentando la Iglesia desprenderse de su poder religioso para acreditar una labor pública en la sociedad, y desacreditar de este modo sospechas de «cristiandad», el Va-

---

[1] Cf. G. GUTIÉRREZ, *Teología de la liberación*, Salamanca, 1977, 226-41. Cf. J. L. SEGUNDO, «Capitalismo-socialismo. Crux Theológica», en AA. VV., *La nueva frontera de la teología en América Latina*, Salamanca, 1977, 223-39.

[2] SAMUEL SILVA GOTAY, *El pensamiento cristiano revolucionario en América Latina y el Caribe*, Salamanca, 1982, 43-44.

ticano II comienza a formular un discurso «humanista» una vez asumido el sentido teológico de textos como *Gaudium et Spes.* Sociedad y construcción del mundo se perciben desde la óptica del «desarrollo» y del «progreso», fruto del clima ideológico que respiran los países opulentos de Centroeuropa, permitiendo articular una teología del desarrollo concretada por formulaciones de L. J. Lebret y F. Perroux. Si bien el humanismo cristiano que brota alrededor del concilio tiene antecedentes próximos en J. Maritain, E. Mounier y M. Blondel, es necesario observar que la política neocristiana derivada de esta filosofía –como es puesta en práctica después del concilio por las democracias cristianas– intenta ser evitada por la Iglesia por las contradicciones entre ideología y religión que se introducen en ella al prestar su apoyo confesional a partidos políticos en Europa y América del Sur.

Las encíclicas *Pacem in Terris* y *Mater et Magistra* de Juan XXIII son importantes documentos donde es puesta de relieve la toma de conciencia de los valores de los derechos del hombre contemporáneo cuyas perspectivas eclesiales empalman con la declaración de los derechos humanos en la ONU (1948), conquistados por la razón laica después de la guerra. En este sentido expresa Silva Gotay:

> A pesar de que la nueva teología tardará en penetrar el magisterio oficial de la Iglesia –todavía en *Mater et Magistra* se piensa con las viejas categorías– en la encíclica *Pacem in Terris* de 1963, Juan XXIII abre un nuevo capítulo en la historia de la Iglesia católica al reconocer como derechos las libertades que la Iglesia había negado antes, restaurar el derecho a la revolución y dar permiso para contactos de orden práctico entre cristianos y marxistas. Esta encíclica, tendrá un enorme impacto sobre la situación latinoamericana. Aún cuando en ella se piensa todavía en términos de la categoría del "orden establecido por Dios", este orden se define ahora en términos de estructuras de explotación.
>
> Coloca como primero el derecho a la "existencia, a la integridad física, a los medios indispensables y suficientes para un nivel de vida digno, especialmente en cuanto se refiere a la alimentación, al vestido, a la habitación, al descanso y a la atención médica, a los servicios sociales necesarios". Esto implica que ya los obreros no tienen que contentarse con la condición en que se encuentran y que no es por designio de la providencia el que estén en esas condiciones. De aquí en adelante el pensamiento de la Iglesia luchará con la problemática de incorporar el "cambio" en su esquema de "orden." [3].

El carácter político que adquiere este reconocimiento eclesial de los derechos –fruto de una posible comprensión pública de la fe– supone un avance interesante en el pensamiento eclesiológico, especialmente católico, pues comienzan a ser reconocidos los contenidos de la fe, perfilados de un modo singular en *Gaudium et Spes* y *Populorum Progressio,* anticipados en *Mater et Magistra.* La ideología emanada del lenguaje eclesiástico de encíclicas preconciliares, emparentadas con políticas de cristiandad, negadoras de la democracia y defensoras de la fe [*Syllabus* (1864), de Pío IX; *Quod Apostolici Muneris* (1878), de León XIII; *Rerum Novarum* (1891), de León XIII; *Quadragesimo Anno*

---

[3] SILVA GOTAY, *op. cit.,* 45.

(1931), de Pío XI, especialmente críticas con el socialismo] contrasta con el discurso social actual formulado por la Iglesia.

Si bien los interlocutores europeos de esta novedosa cuestión planteada por el concilio consolidan estudios relativos a una «teología política» formulando críticas a una «religión burguesa», las consecuencias de este problema adquieren otros contenidos en América Latina en la década de los 60 por el modo de afrontar el proceso de la modernidad.

Fallecido Juan XXIII (3-6-1963) Pablo VI continúa en el concilio la labor iniciada por su antecesor, preocupándose positivamente de aquellos intentos de reforma, renovación y «aggiornamento» de la Iglesia, es decir de la necesidad de identificación y «ajuste» que debe mantener la Iglesia con el espíritu cultural, ideológico y moral que vive la realidad dinámica de la sociedad. Especialmente a través del apostolado seglar y por un trabajo pastoral concreto, sin descuidar la genuina verdad del evangelio dentro del espacio público donde es transmitido.

Aunque las encíclicas *Mense Maio* (1965), *Mysterium Fidei* (1965), *Christi Matri Rosarii* (1966), *Humanae Vitae* (1968) o *Ecclesiam Suam* (1964), la primera del pontificado de Pablo VI, tocan escasamente aspectos relativos a un «diálogo», los textos *Populorum Progressio* y *Gaudium et Spes* consagran al papado de Pablo VI como un papado que abre iniciativas interesantes para comprender el ecumenismo, la libertad religiosa, la secularidad, la relación de la Iglesia con la política, etc., influyendo en cierto modo la labor teológica de K. Rahner, E. Schillebeeck, Y. Congar, J. Daniélou, entre otros, gracias a planteamientos centroeuropeos que respiran el espíritu de la «nouvelle théologie».

El interés que despierta en ciertos ambientes teológicos de Europa y Norteamérica las consecuencias prácticas de formulaciones relativas con una «teología de lo secular» (D. Bonhoeffer, G. Thils, H. Cox) y de una «teología política» (J. B. Metz) –que no abandonan intentos teóricos de unificar modernidad y fe– también inciden en formulaciones conciliares una vez constatada la autonomía que adquiere la secularidad en un mundo profano (GS 43). No sin cierto optimismo el teólogo C. Ducoq considera que gracias a GS

> La modernidad ya no es aquí objeto de sospecha. Ningún texto la condena. Y lo que en el siglo pasado se consideró como un delirio de conciencia, la libertad religiosa, fue objeto de una declaración reconociéndola, no ya como un mal menor necesitado por la fatalidad de los tiempos, sino como un valor que hay que promover. El catolicismo entra entonces oficialmente en los ideales modernos, y lo que es más, los "bautiza" reconociendo en ellos tardíamente un fruto de su predicación evangélica. Las luchas por la independencia, la liberación de la mujer, el movimiento obrero se convierten en signos de los tiempos: son reveladores de la voluntad de Dios. Se abre la puerta no sólo a una reconciliación con la modernidad, sino que incluso se sugiere que ya no es posible hacer inteligible la misión de la Iglesia sin una reflexión sobre el devenir real de la sociedad. [4].

El entusiasmo de la teología centroeuropea por consolidar un diálogo con el hombre moderno a partir del Vaticano II se plasma en diversos documentos y obras teológicas redactados bajo el espíritu de *Gaudium et Spes* y *Populorum Progressio.*

---

[4] CH. DUQUOC, *Ambigüedad de las teologías de la secularización*, Bilbao, 1974, 12-13.

II

Los problemas sociopolíticos comienzan a ser enfocados en América Latina desde una plataforma distinta una vez concluido el Vaticano II y las posturas posconciliares del catolicismo muestran una preocupación más atenta por los ámbitos públicos de la sociedad, tradicionalmente observados por la Iglesia de un modo conservador propio de visiones de cristiandad. Si bien la participación posconciliar de cristianos en política se produce gracias a inspiraciones demócratacristianas derivadas de un social-cristianismo vinculante con la Acción Católica, cuyos antecedentes papales se encuentran en encíclicas sociales de León XIII, es evidente que la actualidad de las democracias cristianas reposa también en otros aspectos.

Ajenas hoy en su gran mayoría a posturas propiamente confesionales, las DC encuentran su fuente de inspiración en aquellas características doctrinales que ofrece la doctrina social de la Iglesia (DSI) respecto a los derechos de la persona, al mundo del trabajo, la familia, la propiedad, y reciben un importante apoyo teórico con las conclusiones del Vaticano II. Especialmente por el auge de estos partidos, denominados políticamente «reformistas», en Alemania, Italia, Bélgica, Holanda, durante los años 50-60 en Europa, y en Chile (E. Frei) y Venezuela (R. Caldera) en América del Sur.

A partir de mediados de los años 60 la política que brota de estas posturas ideológicas, en cuanto proyectos «neocristianos», hacen cierta crisis en Latinoamérica. Sobre todo por la incapacidad de aplicar con frutos la DSI a la realidad que vive el continente, vinculada a la vez con el paulatino fracaso de los «desarrollismos». Si bien existen interesantes intentos por resolver estas deficiencias social-cristianas gracias a estudios socieconómicos, ajenos a las teorías «dependentistas», promovidos por instituciones de Iglesia (CIAS, Economía y Humanismo, Centro Bellarmino, Desal, Cedial), algunos terminan por entrar en conflicto con los planteamientos de la teología de la liberación agotando la «neutralidad» de la Iglesia.

Una vez agotado el lenguaje del «desarrollo» y del «progreso» se comienza a hablar en términos de liberación, especialmente a raíz de la conferencia de Medellín. Así irrumpen en la realidad eclesial del continente posturas comprometidas que conducen al nacimiento de movimientos sacerdotales de izquierda, críticos a la beneficencia asistencialista derivada de la política eclesiástica desprendida del «desarrollo de los pueblos» enunciado por el concilio. En este sentido explica Gustavo Gutiérrez:

> Son muchos los sacerdotes, por otra parte, que consideran un deber tomar posiciones personales y comprometidas en el campo político. Algunos participan activamente en él, con frecuencia en relación con grupos revolucionarios. En realidad el asunto, en cuanto a lo esencial, no es nuevo. De muchas maneras el clero ha tenido y tiene en América Latina una participación directa en la vida política (apenas disimulada en ciertos casos, con pretextos de tipo religioso). Lo nuevo está en que no pocos afirman desembozadamente la necesidad y obligatoriedad de ese compromiso, y sobre todo en que las opciones, que de una manera u otra se van tomando, se sitúan en una línea subversiva respecto al orden social reinante.
>
> Hay también quienes añaden a esto los efectos de un cierto cansancio por la densidad de resistencias que hay que vencer al interior de la Iglesia y al desencanto por la inoperancia de un trabajo que estiman puramente "religioso" con escaso contacto

con la realidad y las urgencias sociales del continente. Se está pues ante una "crisis de identidad" y ante un replanteamiento del estilo actual de vida sacerdotal e incluso para algunos del sentido mismo del sacerdocio. Pero son cada vez más numerosos los que, inversamente, han encontrado un renovado sentido a su vida religiosa en el compromiso con los sectores oprimidos y con su lucha por la liberación. [5].

En Europa, por otra parte, intelectuales católicos practicando el pluralismo teológico y el diálogo con las ideologías, según plantea el concilio, y revisando del pensamiento marxista su crítica a la religión, ven posible compaginar marxismo y cristianismo gracias a los encuentros de Lyon (1964), Colonia (1964) y Salzburgo (1965) con importantes contribuciones de R. Garaudy, González Ruiz, E. Bloch, Lombardo Radice, A. Schaff y otros. Los logros alcanzados por estos diálogos son importantes a juicio de Silva Gotay:

> De estos diálogos entre prominentes teóricos marxistas europeos y teólogos cristianos resulta lo siguiente: el reconocimiento del carácter humanista del socialismo marxista, y el reconocimiento de la nueva posición teórica de un cristianismo que ha desechado el idealismo esencialista y que comienza a expresarse en un lenguaje historizado; el acuerdo de que en realidad no existe ningún impedimento teológico o doctrinal inherente a la fe cristiana que lo ponga en contradicción con el socialismo como tal excepto la posición política de los mismos cristianos...; el redescubrimiento de la contribución que los cristianos pueden hacer a la formación del hombre nuevo con su concepción del valor de cada ser humano...; finalmente una reconsideración de la concepcipn marxista de la religión como opio de las masas. [6].

Sin embargo, en lugar de encuentros académicos, el diálogo cristiano-marxista en América Latina en esas fechas adquiere importancia en el terreno de la praxis, especialmente por el proceso que inicia el cristianismo comprometido en el continente. Paradigmáticas resultan en este sentido las muertes del sacerdote Camilo Torres en 1966 y la de Ernesto «Che» Guvara en 1967, las que clausuran perspectivas foquistas en la lucha revolucionaria y, de algún modo, plantean de una manera nueva la cuestión fe/compromiso político.

La novedad de la convergencia cristiano-marxista, una vez abandonada en gran medida la polémica teísmo-ateísmo, descansa en términos actuales en cuestiones relativas al carácter humanista-antihumanista que adquieren las posturas políticas, humanas, existenciales de cristianos, ateos, agnósticos, marxistas ante situaciones de pobreza y opresión vividas en Latinoamérica. En este sentido resultan ilustrativos los planteamientos del Centro de Capacitación Social de Panamá a raíz de «reflexiones y problemas de una Iglesia que nace del pueblo» discutidos en 1978:

> Porque éste nos parece ser un hecho nuevo en América Latina: hombres y mujeres no identificados necesariamente con la fe cristiana ni tampoco con los partidos marxistas tradicionales, cooperan con hombres y mujeres identificados con la fe cris-

[5] G. GUTIÉRREZ, *ob. cit.,* 143-44.
[6] SILVA GOTAY, *ob. cit.,* 48-49.

tiana y capaces de poner la justicia y el derecho de los pobres por encima del predominio cultural de una Iglesia, concebida más como institución que se casa con el Estado, que como una serie de comunidades, fermento de masa. Su cooperación nace de una percepción de que lo urgente hoy en América Latina no es el refinamiento de la libertad de unos pocos, sino la satisfacción de las necesidades vitales de la mayoría de los seres humanos que se mueren de hambre. Su cooperación consiste en la búsqueda o en el discernimiento de proyectos socialistas con esperanza política de mayor justicia, de participación popular más consciente, de convivencia más humana y de libertad más verdadera para los pueblos de América Latina. Esta esperanza política está parcial y significativamente conectada para los cristianos con la "esperanza" del reino. Es este un hecho nuevo, repetimos. No lleva en sí mismo ni desprecio por la lucha de décadas (heroica y martirial muchas veces) de los viejos militantes marxistas, ni tampoco hostilidad por los miembros de la Iglesia (jerarcas o no), que han dado de sí para América Latina, en bastantes casos lo mejor que sabían y tenían. En lugar de sucumbir al impulso fácil del ataque o del anatema, creemos que es crucial saber abordar con frescura y generosidad, con lucidez y responsabilidad, con libertad y pasión por la justicia, este hecho nuevo. [7].

III

El problema de la carencia de sacerdotes y la búsqueda de un enfoque adecuado en la labor educacional emprendida por la Iglesia son dos aspectos que preocupan al mundo eclesiástico latinoamericano cuyas consecuencias en cierto modo permiten la fundación del CELAM (Consejo Episcopal Latinoamericano), con el apoyo de Pío XII, a raíz de la primera conferencia general en Río de Janeiro en 1955[8]. Gracias a este organismo se intentan resolver en parte los problemas de índole eclesial que aquejan al continente, coordinando de una forma más coherente la acción de instituciones vinculantes con la «cuestión religiosa» en América Latina:

> Roma consideraba la cuestión religiosa bajo el doble aspecto de la defensa y la conquista apostólica, teniendo como problema central la escasez de sacerdotes. Eran los tiempos de una "defensa de la fe" obsesionada y agresiva; de una denuncia de los enemigos de la Iglesia; de las cruzadas de oración. Roma intentaba hacer frente al "peligro protestante", agravado ahora porque las sociedades misioneras –tras la pérdida de su campo de misión en China (1949)— se dedicaban más a América Latina. [9].

Las tentativas «restauradoras» existentes durante estos años en el seno del catolicismo latinoamericano a raíz de la creación del CELAM consolidan con entusiasmo una

---

[7] Centro de Capacitación Social, *Reflexiones y problemas de una Iglesia que nace del pueblo*, Panamá, 1978, 27.

[8] Hay también otras interpretaciones acerca de la fundación del CELAM: «Muchos misioneros católicos expulsados de China al adueñarse del poder los comunistas, emigraron a América Latina. Aterrados por la debilidad de la Iglesia y la fuerza evidente de sus adversarios, muchos de ellos predijeron que el continente latinoamericano seguiría pronto los pasos de China si no se actuaba con rapidez. Estas advertencias hicieron que Roma reaccionara creando una Comisión Pontificia para América Latina. Esta Comisión, deseosa de formar un frente católico cerrado, intervino en la convocación del Congreso Eucarístico Internacional en 1955. A la clausura de este congreso celebrado en Río de Janeiro, se tuvo una reunión general del episcopado; de ella surgió el proyecto de crear el CELAM.» AA. VV., *Nueva Historia de la Iglesia. La Iglesia en el mundo moderno*, tomo V, Madrid, 1977, 361.

[9] H. JURGEN PRIEN, *La historia del cristianismo en América Latina*, Salamanca, 1984, 856.

serie de reuniones y encuentros eclesiásticos inaugurando Pío XII, en 1958, la Comisión Pontificia de América Latina con sede en Bogotá. El fin de esta comisión es articular una serie de iniciativas clericales relativas a problemas con la enseñanza, la educación, las misiones, la familia, los jóvenes, tratados en diversas conferencias (Bogotá en 1956; Roma en 1958; Buenos Aires en 1960; México en 1961) detallando ellas a la vez las funciones y características propias del CELAM. Esto fortalece institucionalmente al CELAM, con mayor peso aún después del Concilio Vaticano II, gracias al apoyo que este Consejo encuentra en las conferencias episcopales nacionales que intentan consolidar en el propio terreno latinoamericano este nuevo organismo, buscando ante la Santa Sede el reconocimiento de sus estatutos. La aprobación de estos estatutos se produce en forma escalonada: los de la conferencia episcopal de México se aprueban en 1955, los de la de Bolivia en 1954, los de la de Perú en 1957, los de la de Colombia en 1957, los de la de Chile en 1957, los de la de Paraguay en 1958, etc.

Esto supone para la Iglesia de América Latina impregnar con cierto espíritu «latinoamericanista» los problemas debatidos por la jerarquía –preocupada de asuntos propios del continente– frecuentemente enfocados hasta la década de los 60 en perspectivas «romanas». Especialmente con la fundación de la CLAR (Confederación Latinoamericana de Religiosos) en 1958 que promueve la convergencia de intereses latinoamericanos en el mundo sacerdotal, con una reunión de teólogos de América del Sur en 1964 en Brasil, y con un encuentro de pastoralistas en Chile en 1966, entre otros.

Con un afán episcopal que intenta subrayar orgánicamente la colegialidad en América Latina, el CELAM es una iniciativa aprobada por Roma, como hemos dicho, presentando las asambleas anuales de este Consejo aquellos intereses teológico-pastorales discutidos por obispos y delegados regionales, eligiéndose cada dos años un presidente. Se diseñan así líneas en el trabajo religioso propuestas por los conferenciantes episcopales, tratando de precisar las jerarquías las tareas catequéticas, litúrgicas y socio-teológicas en diversos departamentos e institutos de trabajo que acompañan (corrigen, animan, advierten) el «proceso cristiano» vivido en el continente. Integrados en una actividad no sin burocracia, los obispos en el CELAM, cuyo secretariado general está en Bogotá, establecen una coordinación de servicio en «comunión y responsabilidad» con las iglesias particulares de América Latina, empalmando con las necesidades laicales y del clero iberoamericano, promoviendo iniciativas como la convocación de las conferencias de Medellín y Puebla y otros encuentros de sacerdotes, religiosos y teólogos.

El mundo eclesial vivido durante el concilio puede considerarse, en síntesis, como heterogéneo y complicado, precisamente por la pluralidad de aspectos socio-religiosos en el continente y por las características que adquiere la pastoral de la Iglesia ahí una vez comprometida con estados oligárquicos. Según un informe de la FERES (Federación Internacional de los Institutos Católicos de Investigaciones Sociales y Sociorreligiosas), esta situación en los años 60 puede precisarse por los siguientes aspectos que, como hemos anotado arriba, preocupan al CELAM: escasez de sacerdotes, insuficiencia en la práctica de los sacramentos, escasez de parroquias, abundancia de sectas, etc. Las perspectivas futuras que observa la Iglesia ante este complejo panorama preconciliar no dejan de adquirir matices «desarrollistas», propias del momento que viven la FERES y otras instituciones afines:

> Sobre la acción social y cultural la Iglesia puede y debe tomar en Latinoamérica un verdadero liderazgo social. Ello constituirá el signo de su presencia en un mundo en desarrollo. Tal empresa presenta aspectos muy particulares dada la rapidez de los cambios y las deficiencias de la evolución social. Pero no se ha de dudar en asumirla. El peligro más grande consistirá en darle una forma renovada de clericalismo, lo que sería peor que todas las formas conocidas hasta ahora. Si los obispos y los sacerdotes han de desempeñar un papel directo en ciertas cuestiones temporales, que sea con la preocupación y el deseo de formar, lo más rápidamente posible laicos que puedan sustituirlos en esas tareas. [10].

Las diversas formas de pastoral llevadas a cabo por la Iglesia en América Latina contribuyen para comprender, de un modo heterogéneo, el complejo escenario de la realidad eclesial del continente. Las líneas pastorales existentes ahí durante los años 60-70 se entrelazan y confunden en el terreno sociorreligioso latinoamericano sin poder precisarse a fondo las características de la pastoral hegemónica en ese período aunque puede observarse en aquel lapso conciliar-premedellín la fuerza de a pastoral desarrollista, propia de afanes «neocristianos». Esto resulta ilustrativo para percibir el carácter y la función de la Iglesia en su proceso de inserción en la sociedad latinoamericana, especialmente si tenemos en cuenta el predominio que hoy conserva esta pastoral en el continente gracias al apoyo que encuentra en órganos eclesiásticos del CELAM y también en las democracias cristianas.

Las características formales que adquiere la pastoral de «nueva cristiandad», en relación con la pastoral de «cristiandad», con la pastoral de «la madurez en la fe», y con la pastoral «profética» explicadas por G. Gutiérrez[11], guardan relación con la reacción de la Iglesia ante los valores del mundo moderno occidental implantados en Latinoamérica, intentando asimilar los elementos positivos y sanos que ellos contienen para el proceso de evangelización. Fruto de las crisis de políticas pastorales propias de «cristiandad» relativas al sacramentalismo, eclesiocentrismo, dualismo, en un mundo en cambios, brota esta pastoral de «nueva cristiandad» que, meditando sobre la naturaleza de la Iglesia en su función con la salvación del hombre, ofrece a todos los hombres (creyentes o no) un mensaje de liberación considerando posible esta misión gracias a su incorporación en la cultura profana. Rota en cierto modo la dualidad Iglesia/mundo por los fenómenos del ateísmo y la secularización, la reflexión teológica posconciliar se preocupa de la acción de creyentes y no creyentes en la acción temporal (asunto mucho más subrayado en la pastoral «profética»), de la función del laico en la construcción de la sociedad, y de la experiencia del sacerdote en tareas mundanas destinadas al crecimiento del reino:

> Al sacerdote se le asigna en primer lugar una función espiritual: predicar la palabra de Dios y dar los sacramentos. Mientras en la pastoral de cristiandad el sacerdote y la jerarquía en general intervienen de una manera o de otra en lo temporal, en la pastoral de nueva cristiandad se dice que la Iglesia como jerarquía no tiene una

[10] F. HOUTART, *La Iglesia latinoamericana en la hora del concilio*, Suiza-Colombia, 1963, 62.
[11] Cf. G. GUTIÉRREZ, *Líneas pastorales en la Iglesia de América Latina*, Lima, 1970.

> función directa sobre lo temporal, pero el simple sacerdote sí intervendrá en lo temporal en algunas cosas... La intención de esta entrada del sacerdote en lo temporal es la de manifestar una preocupación de la Iglesia por la construcción del mundo y por la justicia. Así el sacerdote tiene una doble función: en la Iglesia y en el mundo. [12].

La dificultad en distinguir la frontera entre «Iglesia» y «mundo» por el compromiso del sacerdote en tareas temporales cada vez más urgentes en América Latina condicionan un panorama que amenaza la distinción de planos y que, indirectamente, facilita la secularización. La participación del sacerdote en actividades políticas y la novedad de su militancia en movimientos de izquierda, fruto de una «fe que busca eficacia», es resultado no tanto de especulaciones sobre el modo de evangelizar en un mundo profano y ateo, como de un compromiso frente a situaciones de dependencia y opresión observadas por el clero. La desproporción existente en los enfoques prácticos de las tareas pastorales establecidas entre Latinoamérica y Europa por el rápido proceso de secularización advertido por el Vaticano II, permite a bases de la Iglesia de América Latina encontrarse y consolidar las comunidades eclesiales de base, gran novedad en el cristianismo contemporáneo, cuya función comunitaria no privilegia la «verdad» de la fe en un ambiente de increencia (como podría postularse en sociedades opulentas) sino que, gracias a esa fe existente en una situación de pobreza, se intentan transformar los obstáculos que impiden la «creencia» en la dignidad y la liberación de los pobres. El papel de la Iglesia adquiere así caracteres menos «verticales» y jerárquicos –no sin reproches por parte de la ortodoxia– gracias a una visión más interdisciplinar de su labor en la sociedad que contribuye para dejar atrás posiciones y perspectivas conservadoras ante el cambio social, naciendo posturas teológicas específicamente latinoamericanas.

IV

Si bien la participación de Latinoamérica en el concilio Vaticano II fue muy superior a la asistencia lograda en el Vaticano I (y nula en Trento) los planteamientos en la asamblea conciliar por las iglesias jóvenes de América del Sur, Centroamérica y el Caribe resulta difícil que consigan eco en el concilio. La gran relevancia dada a intereses eclesiásticos y a problemas religiosos de las iglesias europeas dejan en penumbra aquellas inquietudes traídas por los padres conciliares de la «periferia» –salvo posturas individuales de alguno de ellos– apenas tocadas en las sesiones, en el período preparatorio del Vaticano II y en las conclusiones finales. En este sentido caben aquí dos opiniones de historiadores latinoamericanos. El uruguayo A. Methol Ferré considera que

> es verdad que las iglesias de América Latina no tuvieron papel relevante en el concilio, que fue más bien preparado y realizado por las iglesias franco-alemanas. Nosotros éramos casi exclusivamente receptivos de las inquietudes de las iglesias europeas.

[12] G. GUTIÉRREZ, *Líneas pastorales...*, 46-47.

Desde el fin de la guerra en América Latina se habían recibido paulatinamente las distintas ondas de renovación: en la liturgia, en la catequesis, los estudios bíblicos, la sociología religiosa, etc. [13].

El argentino E. Dussel sostiene por su parte que América Latina en el concilio

estuvo representado por 601 prelados, es decir, un 22 por 100 de los padres conciliares, aunque vivían en América Latina el 38 por 100 de todos los católicos nominales del mundo. Todavía fue menor su participación en las comisiones de estudio importantes, en las que sólo había 50 peritos procedentes de América Latina, frente a 219 de las iglesias europeas y a 318 de la curia. Con todo, el papel de los padres conciliares latinoamericanos del Vaticano II todavía se puede comparar favorablemente al de sus 65 antecesores en el Vaticano I, absolutamente desconocedores de lo que se trataba "y lo que hicieron fue simplemente aprobar lo que Roma proponía". De ahí el enojo tremendo de los alemanes y sobre todo de los "viejos católicos" que van a exclamar: «Estas iglesias nuevas no entienden la cuestión». [14].

En este sentido, el proceso histórico vivido en Latinoamérica durante los años que van desde el inicio del concilio (1962) hasta Medellín (1968) suman un panorama complejo en relación con los planteamientos pastorales de la Iglesia en Latinoamérica. Los cambios existentes en el continente entre la revolución cubana y la muerte de C. Torres, el golpe militar de Brasil y el éxito democrático de Frei en Chile, el proceso nacionalista en Perú con Velasco y el populismo argentino, la consolidación del movimiento protestante y los compromisos sacerdotales de avanzada, son procesos percibidos por los episcopados latinoamericanos de un modo nuevo y preocupante. Por la transformación que experimenta la Iglesia con la renovación que se está produciendo en el concilio, y porque las iglesias latinoamericanas comienzan a ocupar un espacio político más relevante en el área continental gracias, en cierto modo, a los frutos del catolicismo social. La educación, la reforma agraria, el analfabetismo, la cesantía, son aspectos propios de la vida social latinoamericana que, a través de encuentros y reuniones eclesiales, interpelan las prácticas asistencialistas de la doctrina social de la Iglesia ofrecida por el catolicismo:

En la V reunión de Buenos Aires (noviembre 1960) Monseñor Manuel Larraín, entonces presidente del CELAM, esboza ya una nueva línea pastoral para un continente en cambio estructural vertiginoso. Se plantea una pregunta fundamental: ¿Hasta qué punto puede la Iglesia proporcionar respuestas cristianas a los problemas del desarrollo? Se requiere elaborar "una respuesta basada en un estudio del pasado histórico de nuestra Iglesia, un diagnóstico de la acción presente y una planificación de la acción futura en los distintos niveles de la pastoral". Estos son signos claros de que hay conciencia acerca de que la realidad histórica concreta y dinámica condiciona cualquier plan de pastoral. [15].

---

[13] A. MEHOL FERRÉ, *La Iglesia hoy* (dirigido por A. Flichte, V. Martín, I complemento), Valencia, 1981, 712.

[14] E. DUSSEL, *Historia de la Iglesia en América Latina,* Barcelona, 1972, citado por H. JURGEN PRIEN, *La historia del cristianismo en América Latina,* 859, nota 33.

[15] G. ARROYO, «La Iglesia en la década del setenta», en AA. VV. *América 70. ¿Servidumbre o independencia en la presente década?,* Santiago, 1970, 229-30.

Si bien los contenidos socio-teológicos desprendidos de la nueva postura de la Iglesia a raíz de los planteamientos conciliares (complementación entre acción temporal y evangelización, superación del dualismo Iglesia/mundo, reconocimiento de la autonomía de lo secular) se encuentran con una problemática distinta en América Latina, es indudable que la teología posconciliar comienza a tocar aspectos que alteran la clásica visión de la DSI producida por el Magisterio (quizá en primer lugar intentando modificar el nombre de «doctrina» social de la Iglesia, por «enseñanza» social de la Iglesia). Sobre todo cuando sectores episcopales latinoamericanos –una vez despedidos los proyectos conservadores antiliberales pero observando la amenaza de la secularización de la sociedad– se encuentran ante un panorama liberal-desarrollista que toca críticamente aspectos relativos a dicha doctrina, indirectamente puestos de relieve a raíz de la X reunión extraordinaria del CELAM en Mar del Plata en 1966, dos años antes de la conferencia de Medellín. Aunque en el vocabulario eclesiástico de esta asamblea se observan fórmulas social-cristianas adheridas a la Iglesia, se expresan también puntos de vista liberadores gracias al importante documento de H. Cámara, arzobispo de Olinda-Recife, titulado «La Iglesia en el desarrollo de América Latina», incidiendo en cierto modo en aquellas posturas más progresistas de GS. Dice H. Cámara:

> Si Marx hubiese visto en torno suyo una Iglesia encarnada, continuadora de la encarnación de Cristo; si hubiese convivido con cristianos que amase, con hechos y en verdad a los hombres, como expresión del amor de Dios, si hubiese vivido en los días del Vaticano II que asumió lo que de mejor dice y enseña la teología de las realidades terrenas, no habría presentado a la religión como opio del pueblo y a la Iglesia como alienada y alienante...
>
> Por su parte, las reformas bien entendidas y ejecutadas son un camino pacífico para la concienciación y debilitarán la lucha de clases al eliminar las distancias irritantes y por la participación de todos en la vida del país. Concienciación y reforma no son términos antagónicos: son medidas que se atraen y se complementan. [16].

Si bien esta postura no es la única en la reunión, de alguna forma contrasta con el carácter marcadamente «desarrollista» que adquiere el lenguaje predominante en la asamblea, según hace notar H. J. Prien:

> El tema general de Mar del Plata fue «Presencia activa de la Iglesia en el desarrollo y en la integración de América Latina". Con los conceptos claves de "desarrollo" e "integración", la conferencia utilizó la lengua aséptica de los tecnócratas. Los obispos vieron su tarea en trasmitir a la Iglesia de América Latina la conciencia de su misión histórica y en darle una estructura de acción adecuada. Pero al creer que la Iglesia podía cooperar en la construcción de una sociedad humana e integrada, orientada por las encíclicas sociales pontificias, ignoraban la realidad latinoamericana determinada por los duros intereses políticos, sociales y económicos, con su dependencia estructural como parte integrante del tercer mundo. En ello se ponía de manifiesto que con una trasferencia de América Latina del Vaticano II (fuertemente condicionado por las categorías y problemas europeos) todavía no se lograba nada deci-

---

[16] HELDER CÁMARA, *La Iglesia en el desarrollo de América Latina*, Madrid, 1969, 7, 8 y 18.

sivo. Por supuesto, el concilio había reconocido apremiantes problemas de los países en desarrollo pero desde la perspectiva científico-técnica de Europa, los consideraba como compañeros de caminos retrasados que no habían podido aguantar el ritmo. [17].

Aunque las perspectivas teóricas que ofrece la teología de la liberación a partir de Medellín intentan resolver la contradicción establecida entre «desarrollo» y «revolución» una vez que la Iglesia es interpelada por esta problemática[18], algunos sectores eclesiales alrededor de Medellín anticipan con cierta claridad el agotamiento y las insuficiencias del «desarrollismo». No sólo por aquellos planteamientos socio-teológicos de movimientos sacerdotales como ONIS en Perú, «Sacerdotes para el tercer mundo» en Argentina, Movimiento Golconda en Colombia, Cristianos por el Socialismo en Chile; ni por las formulaciones teóricas desprendidas de estudios «dependentistas» (Faletto, Gunder Frank, H. Cardoso, P. Sweezy y otros) críticos a las posturas «cepalianas»; ni tampoco por los problemas ideológicos que presenta el programa de la Alianza para el Progreso de J. Kennedy. El reproche a los países opulentos y la conciencia solidaria que brota de las bases de la Iglesia por el colonialismo y la condición de subdesarrollo vivida en el tercer mundo[19] nace indirectamente por los ecos en Latinoamérica de un conjunto de encuentros y reuniones de comisiones de países «periféricos» que debaten temas como: los derechos de los pueblos, la paz, la neutralidad, el racismo, el no-alineamiento (Conferencia de Bandung en 1955; Conferencia de Belgrado en 1961), causando incluso posturas críticas en ambientes cristianos de Iberoamérica el «reformismo conformista» de órganos jerárquicos de la Iglesia, impidiendo cambios favorables para las grandes mayorías. Sobre todo cuando el lenguaje eclesiástico hace visible sus criterios anti-socialistas existentes en la DSI ante el auge del movimiento obrero en la década de los 60 (Uruguay, Brasil, Chile); frente a la crisis de los populismos (Brasil, Argentina) y ante el marxismo que interpela positivamente al clero durante los años setenta[20].

---

[17] H. JURGEN PRIEN, *ob. cit.*, 860.

[18] M. BOERO, «La teología de la liberación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, 1985, 45-90.

[19] «La expresión "Tercer Mundo" ha tenido una gran divulgación y ha sido traducida en un gran número de lenguas. Esta expresión tiene su historia. Al principio fue una fórmula periodística, sin pretensiones, aplicada en 1952 por Alfred Sauvy en un artículo de un semanario para evocar los problemas de los países pobres comparándolos a las reivindicaciones que formulaba el tercer estado en Francia en vísperas de la revolución de 1789. La idea del Tercer Mundo, manipulada por la prensa, ha recibido acepciones y connotaciones muy diversas: en primer lugar fue asimilada a la de naciones "proletarias" (idea del célebre historiador Toynbee, después de haber sido la de Mussolini antes de la guerra y vuelta a tomar por P. Moussa, y más tarde por algunos marxistas). Algunos, olvidando la alusión al tercer Estado francés, han pretendido emplear esta idea para denominar a un grupo de países "neutrales", un tercer grupo opuesto, tanto al bloque de los países capitalistas ricos como al bloque de todos los países socialistas. Dentro de esta perspectiva China no formaría parte del tercer mundo. Algunos autores marxistas sólo han querido ver en esta expresión al grupo de países denominados y explotados por el imperialismo, excluyendo los países socialistas de Asia, Africa y América Latina. En la actualidad, sin embargo, los dirigentes cubanos, chinos y vietnamitas reivindican la pertenencia de su país al tercer mundo, y poco a poco la expresión "tercer mundo" se ha ido convirtiendo en sinónimo de grupo de países considerados como "subdesarrollado", ya dependiente del régimen capitalista o del régimen socialista.» Y. LACOSTE, *Geografía del subdesarrollo*, Barcelona, 1980, 38-39.

[20] Sobre el pensamiento social de la Iglesia en relación con América Latina, una visión más o menos amplia en: Departamento de Acción Social-CELAM, *Fe cristiana y compromiso social* (redactores P. Bigó y F.

V

Aunque existe cierta preocupación (asistencialista) por el tercer mundo en la Iglesia instalada en la «metrópoli» antes del Vaticano II, esta inquietud adquiere importancia en ambientes eclesiales a partir de la repercusión de aquellos cuestionamientos socioteológicos derivados de Medellín, recogiendo los aspectos más progresistas de la constitución *Populorum Progressio* que, en relación con *Gaudium et Spes,* formula con cierta precisión las causas de miseria, explotación e injusticia de los pueblos pobres. La conflictividad política y las contradicciones sociales existentes en un mundo dividido no impiden que la PP haga un serio llamado a los cristianos para conseguir una labor comprometida con los postergados con el fin de buscar «el desarrollo integral del hombre y del desarrollo solidario de la humanidad» (PP 5).

Esta es una preocupación que aparece con énfasis en documentos episcopales latinoamericanos después del concilio y es formulada –con otros matices– por diversos colectivos cristianos durante Medellín, ofreciendo el soporte teórico necesario para articular un lenguaje acerca de la «liberación». Término éste incomprendido en ciertos ambientes eclesiásticos que no logran observar en él el término genuino y fidedigno del «desarrollo» de los hombres. Esa perspectiva conciliar en torno al «desarrollo», aunque sin sus ecos reformistas y tranquilizadores existentes en GS que lima los conflictos entre hombres, pueblos y naciones, ofrece distintas posibilidades prácticas en movimientos cristianos latinoamericanos para ejercer el trabajo pastoral orientado al cambio y a la transformación eclesial del continente, sobre todo a partir de encuentros socio-religiosos posteriores a Medellín bañados en el espíritu de la teología de la liberación.

La preocupación por el tercer mundo en el cristianismo comprometido comienza a repercutir en la reflexión eclesiológica católica, plasmada «oficialmente» en la PP y en *Octogesima Adveniens* de Pablo VI (1971) y, de otro modo, en el documento «La justicia en el mundo» del sínodo de obispos de 1971. Pero la «cuestión social» que aqueja al tercer mundo aparece ya de un modo claro cuando la encíclica *Mater et Magistra* se refiere a la división mundial entre países ricos y pobres, y la denuncia al nuevo «colonialismo» existente en el planeta induce a Juan XXIII a destacar de un modo singular la importancia de «los pobres», cuestión de gran actualidad en el debate teológico latinoamericano. Poco antes de la apertura del Vaticano II Juan XXIII expresa:

> Frente a los países subdesarrollados la Iglesia se presenta como es y quiere ser: la Iglesia de todos y particularmente, la Iglesia de los pobres. [21].

Bastos), Buenos Aires, 1983. Sorprende en esta obra el exceso de páginas destinadas a explicaciones, críticas y análisis del marxismo en América Latina incluso preocupándose de su ontología y ética, y el escaso material ofrecido sobre el capitalismo, sobre todo cuando es éste el modelo de sociedad predominante en el continente. Creemos que a él debería referirse en extensión este trabajo cuando se inquieta de los peligros que amenazan la fe y la misión de la Iglesia en América Latina, especialmente si la DSI observa en Latinoamérica los frutos económicos, culturales y morales del neocapitalismo después de las «interesantes» experiencias ultraliberales en Chile, Brasil y Argentina. Cf. F. HINKELAMMERT, *Las armas ideológicas de la muerte,* Salamanca, 1978.

[21] JUAN XXIII, *Ecclesia Christi. Colección de Encíclicas y documentos pontificios,* Madrid, 1967, 2493.

Todo ello va permitiendo consolidar un peso eclesial modesto pero concreto durante y después del concilio, especialmente por el eco que adquiere en Latinoamérica la «Declaración de los obispos del tercer mundo» (15-8-1967) –recogiendo el talante de la PP de un modo más radical– percibiendo Roma la necesidad de apoyar y promover a las iglesias jóvenes de América Latina, verdadero lugar de interés para el «centro» donde se acredita el futuro del cristianismo. Especialmente después de la contribución teológica, la riqueza eclesial y las transformaciones cristianas de Medellín. J. Comblin, haciendo un balance de diez años de posconcilio dice:

> Para las iglesias del tercer mundo, Roma es el punto de apoyo indispensable: en Asia los católicos son minorías tan insignificantes que no pueden subsistir por sí mismas: su dependencia de la Iglesia universal es total y Roma es el puente entre ellas y la Iglesia universal. En Africa y América Latina, la mayoría de las iglesias están en conflictos dolorosos con el Estado y necesitan permanentemente el apoyo del Papa. Además este pontificado (el de Pablo VI) aparecerá como el primero que habrá sido menos orientado hacia Europa que hacia el tercer mundo. Los diez años de posconcilio manifestaron la aspiración de la Santa Sede a ser en la Iglesia el portavoz de las iglesias del tercer mundo desarrollado y las del mundo subdesarrollado... Proporcionalmente la participación del mundo subdesarrollado en el colegio cardenalicio ha crecido más que la del mundo desarrollado. En 1967 la proporción era: 91 cardenales de países desarrollados-29 de subdesarrollados. En 1969 la proporción fue 99-35 y en 1973 alcanzó 104-40. [22].

Este diagnóstico de Comblin facilita un pronóstico:

> Al lado de la iglesia latinoamericana que muestra líneas claras y coherentes, la iglesia de Africa ofrece la imagen de una gran dispersión. Las iglesias africanas están confrontadas con las cuestiones de la africanización, la autenticidad y la negritud: callejones sin salida por el momento y problemas insolubles para la Iglesia, así como son insolubles para la sociedad. Además en casi todos los casos la Iglesia tiene problemas con los nuevos estados, casi todos muy inestables... En cuanto al continente asiático, las minorías cristianas no pueden asumir ningún papel importante en la sociedad. Durante varios decenios América Latina será el terreno privilegiado del diálogo Iglesia/mundo, del enfrentamiento del evangelio con los problemas del desarrollo. Los cristianos latinoamericanos serán los intérpretes del tercer mundo en el debate con las iglesias del mundo desarrollado. Después de diez años las posiciones han sido definidas. América Latina es el centro de la problemática Iglesia y mundo. [23].

VI

La denominación conciliar «pueblo de Dios» referida a la Iglesia y la comprensión adquirida por la jerarquía como órgano de servicio y solidaridad, son dos aspectos interesantes que contribuyen en cierto modo a comprender las transformaciones eclesia-

---

[22] J. COMBLIN, *Diez años después del concilio*, Mensaje, 25, 1976, 27-28.
[23] J. COMBLIN, 34.

les de América Latina (y no sólo en el plano del lenguaje). Las características bíblicas, históricas y terrenales de esta denominación de Iglesia como «pueblo de Dios» en lugar de formulaciones abstractas y vagas como «cuerpo místico de Cristo», «templo del Espíritu», o «esposa de Cristo», responden con cierta coherencia a los cambios que vive la Iglesia latinoamericana. También la toma de conciencia por parte de los episcopados de esta nueva comprensión de la Iglesia y de su servicio al mundo facilita percibir el carácter de su quehacer social entre los pobres.

La evocación bíblica de «pueblo de Dios» como un pueblo de hombres que marcha en diáspora en una historia acogida por el Señor, y el carácter solidario propios de la «diakonía» y la «koinonía» (servicio y comunión) evangélicas experimentadas en distintos lugares por la jerarquía eclesial, son dos formulaciones teológicas emanadas del concilio que inciden de un modo notable en el fortalecimiento de la pastoral iberoamericana a partir de 1965. Si bien la novedad de estas fórmulas constituyen un cambio importante en ambientes vaticanos, con mayor razón aún en medios cristianos pobres donde es demandada la necesidad de acreditar de un modo sencillo, directo y popular el carácter de la Iglesia y el sentido de la jerarquía. Pero en estas nuevas formulaciones está involucrada no sólo un modo más de entender la Iglesia. También con ellas se intentan interpelar los contenidos reales de la Iglesia y las características funcionales del poder jerárquico (en vistas a su política papal, a sus recursos económicos, a sus estrategias ideológicas) sobre todo en ambientes comprometidos de Latinoamérica –no desarrollistas– donde es observado con urgencia un cambio en las estructuras clericales.

La relación semántica entre «pueblo» y «pueblo de Dios», y «servicio» en cuanto «solidaridad» ofrece grandes expectativas en el lenguaje eclesiástico para lograr una proximidad más estrecha entre jerarquía y ambientes populares y deshacer desconfianzas históricamente recíprocas entre Iglesia y pueblo. Si bien se cae en el peligro de evacuar los contenidos reales del mundo popular por un abuso de «lo popular» y «lo solidario» divulgado por el vocabulario clerical gracias a políticas «evangelizadoras de la cultura», es evidente que en Latinoamérica la consolidación de la Iglesia junto al mundo popular es algo concreto después del Vaticano II. Incluso en situaciones políticas y de conflicto social, donde en ambientes latinoamericanos es ya clásica la formulación «la opción de la Iglesia por los pobres», un investigador ha observado que ha llegado a ser el pueblo pobre el que ha optado por ella (en el caso concreto del Chile de Pinochet); imagen –discutida– que perfila con fidelidad el sentido recíproco de pueblo-Iglesia[24].

Las jerarquías latinoamericanas también han intentado, desde Medellín, y en tareas vinculantes con el CELAM formular un lenguaje, un estilo de vida y una política eclesial que empalme con la realidad que vive el pueblo cristiano en América Latina, incluso a pesar de los impedimentos mencionados por Aloisio Lorscheider, presidente del CELAM en 1977:

> La gran dificultad que encuentran los organismos eclesiales de la naturaleza del CELAM es primordialmente la falta de conversión de una mentalidad individualista,

---

[24] Cf. F. MIRES, *Chile: la Iglesia y el pueblo,* II Encuentro de Chantilly, 2-4 septiembre 1983, Chile-ASER.

en la cual nacimos y fuimos formados, a una mentalidad verdaderamente eclesial, católica, abierta a la comunidad que trasciende nuestro pequeño mundo y abarque el universo. Se olvida fácilmente que antes de ser obispo de ésta o aquella iglesia particular, somos, como miembros del Colegio episcopal, responsables de la Iglesia universal. Por la ordenación episcopal nos hemos hecho, jurídicamente, miembros del Colegio episcopal, antes de estar ligado a ésta o aquella Iglesia particular... [25].

Los intentos de superación práctica de estos factores caracterizan de un modo particular la realidad eclesial de Latinoamérica, no sin contrastes entre posturas de unos y otros obispos y conferencias episcopales ante problemas de similar naturaleza (no ha sido la misma posición la del episcopado argentino frente a la doctrina de la seguridad nacional que la posición del episcopado brasileño; no ha sido la misma crítica la del episcopado chileno frente al militarismo que la crítica del episcopado uruguayo; no ha sido la misma postura la del episcopado peruano frente a la teología de la liberación que la postura del episcopado venezolano, etc.). En cualquier caso, la recuperación bíblica de «pueblo de Dios» como imagen de Iglesia gracias al concilio introduce en el trabajo evangelizador de Iberoamérica un elemento muy sugerente, didáctico y pedagógico (y teológicamente muy interesante) para perfilar a una Iglesia en proceso histórico y en compromiso con Dios, lo que quiere señalar: más encarnada en el mundo, en la sociedad y en los pobres.

Así como emerge del concilio una concepción de Iglesia más abierta y en comunidad con los hombres, menos triunfalista y menos fundada en sus privilegios temporales, también existen otras características eclesiales gracias al Vaticano II que adquieren un relieve singular en el terreno latinoamericano. En este sentido queremos hacer resaltar dos aspectos socio-religiosos importantes dentro del panorama posconciliar de América Latina vinculados precisamente con el «servicio» y el «pueblo de Dios»: el ecumenismo y las comunidades eclesiales de base (CEB), denominadas también, comunidades cristianas, o populares *.

VII

El ecumenismo en Latinoamérica puede ser entendido desde un punto de vista eclesiástico y también desde una perspectiva más amplia que guarde relación teológica con el imperativo ético, humano, histórico, de superar la miseria y el sufrimiento de grandes sectores populares latinoamericanos, cristianos o no, según mencionan documentos evangélicos redactados después de la conferencia de Puebla (1979).

A pesar de la pluralidad de intereses religiosos existentes en los pueblos de América Latina, en cierto modo entre ellos ha terminado por darse un «diálogo», fundamentalmente entre el catolicismo y las iglesias y comunidades salidas de la Reforma, con perspectivas interesantes a partir de la asamblea episcopal de Puebla. Con el otro

[25] *Secretariado General del CELAM, Medellín, Reflexiones en el CELAM,* Madrid, 1977.

* Interesantes observaciones sobre las CEB y la teología de la liberación en el reciente libro de H. COX, *La religión en la ciudad secular. Hacia una teología posmoderna,* Santander, 1985.

campo religioso existente en Latinoamérica, el relativo a las iglesias de Oriente y con los «movimientos religiosos libres», los intentos de unidad por parte de Roma han sido menos fecundos por el carácter minoritario de esas iglesias y por carencias de presupuestos histórico-eclesiales comunes en el continente para tal «encuentro». En todo caso hay que tener en cuenta que gran número de iglesias distintas a la católica resultan en cierto modo «extranjeras» en el terreno cultural latinoamericano. La inserción en el continente de distintas iglesias protestantes, movimientos libres y «sincretismos foráneos», cada día en aumento, adquieren en general ecos diferentes a aquellos que provienen de la instalación histórico-religiosa del catolicismo en América Latina. A partir de aquí todo proceso ecuménico adquiere un sentido que conserva una resonancia cultural, y no puramente intraeclesial o reducida a una cuestión de creencias.

Para observar esa otra dimensión ecuménica, distinta a la oficial, se tiene presente la situación de pobreza que respira el continente intentando comprender a la vez en qué sentido se justifica o no aquel ecumenismo promovido por instancias clericales. El ecumenismo fomentado desde las bases de la Iglesia con el fin de establecer y construir una unidad entre los hermanos, supone observar esa situación de opresión latinoamericana recurriendo a un esfuerzo común para superarla. En esa acción colectiva, en esa solidaridad real, concreta y comprometida de quienes aman y luchan por la justicia, dice el teólogo R. Vidales, hay pasos que aproximan a los hombres al mensaje del evangelio. Desde aquí, ese ecumenismo institucionalizado (diplomático-burocrático) queda fuertemente contrastado con esa práctica popular –que probablemente desconoce en qué sentido es necesario acercar de un modo dogmático la relación catolicismo/protestantismo para consolidar una unidad– pero adquiriendo un carácter político-cultural muy interesante, teológicamente sujeto a reflexiones relativas al «reino de Dios», según estudios de los protestantes J. de Santa Ana y R. Shaull. Importantes en este sentido son las organizaciones evangélicas actuales ISAL, CELADEC y UNELAM[26].

Las contradicciones teológicas habidas en ámbitos eclesiásticos del CELAM en torno a cuestiones relacionadas con el ecumenismo no han impedido reales aproximaciones católico-protestantes, identificadas en causas comunes en Latinoamérica, muy distintas a las formales conversaciones de los «aparatos» de las iglesias, preocupados frecuentemente de su relevancia y ecos en el statu quo.

Vinculada al desarrollo de la teología de la liberación, una línea de fuerza que refleja el carácter socio-teológico de la fe en América Latina son las CEB. El peso eclesial de estas organizaciones informales no ha sido observado sólo por la Iglesia jerárquica. Incluso en sociedades centroamericanas y en Brasil tienen suma importancia hoy.

Simultáneamente a las formulaciones teóricas de la teología de la liberación, durante los años setenta comienza a inaugurarse una etapa de renovación en la Iglesia con las «espontáneas» apariciones de las CEB en diversos países latinoamericanos, donde el evangelio comienza a ser comprendido de un modo más «horizontal» y menos

---

26 Cf. JEAN PIERRE BASTIAN, *Protestantismos latinoamericanos. Entre la resistencia y la sumisión 1961-1983*, Cristianismo y sociedad, 82, 1984. Cf. DAGOBERTO RAMÍREZ, *Teología de la liberación y democracia. Una perspectiva protestante*, Pastoral Popular, 36, 1985, 56-65.

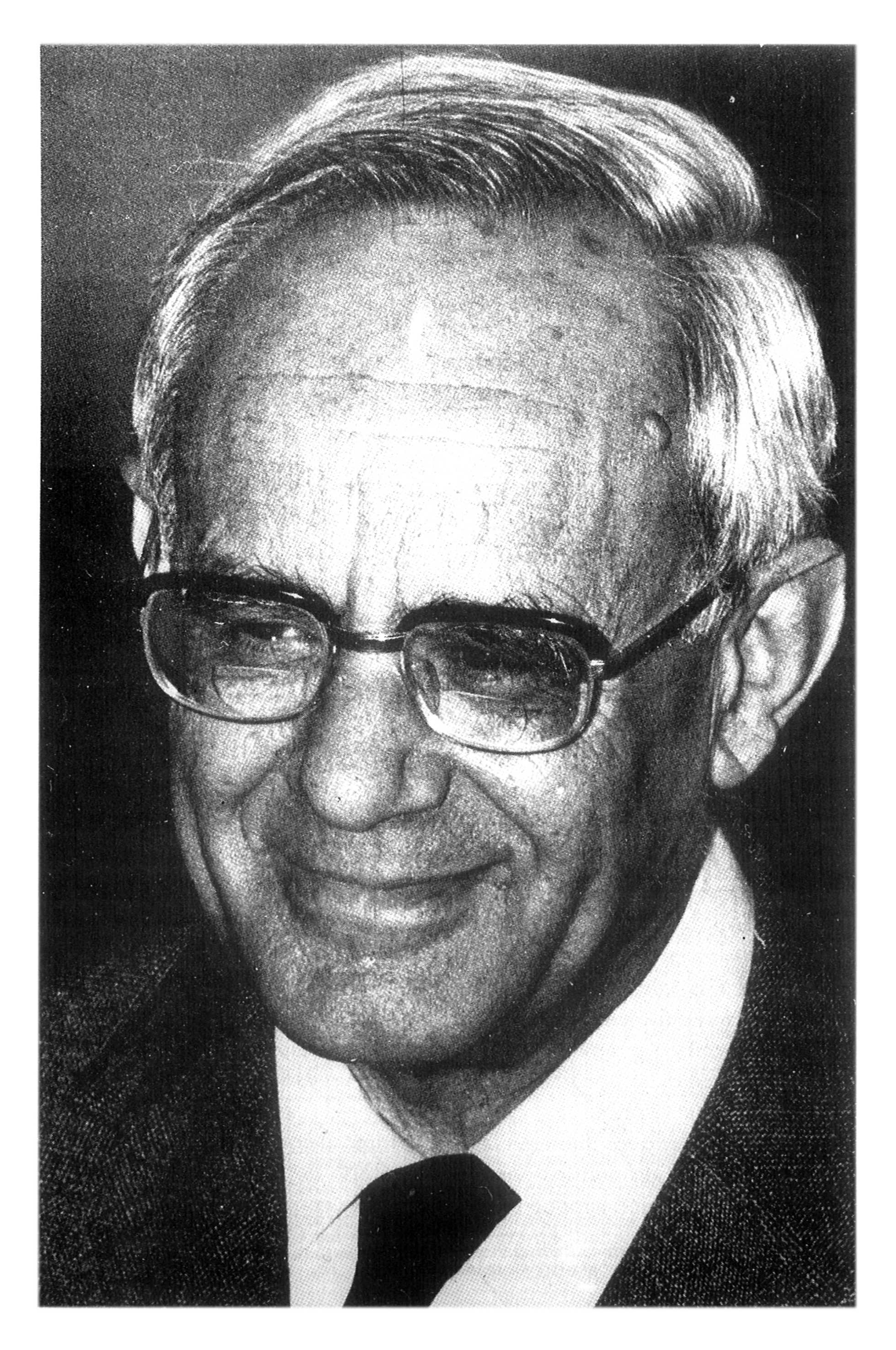
jerárquico por cristianos comprometidos. Amparadas por la necesidad de la Iglesia de incorporarse al mundo, como lo sugiere la constitución *Gaudium et Spes,* estas comunidades recogen tal mensaje del Vaticano II promoviendo la lucha por la justicia social y denunciando situaciones opresoras, a la luz del evangelio, mucho más evidentes en la conflictiva América Latina que en el continente europeo. De aquí la resonancia latinoamericana que ha tenido y tiene el tema de las CEB por los problemas que ha ocasionado al clásico discernimiento teológico «vertical» que la Iglesia oficial ha formulado de sí misma. Las tensiones entre «unidad» y «pluralismo» eclesial se han manifestado notorias a raíz de las consecuencias que han provocado las CEB en contextos sociopolíticos latinoamericanos. Especialmente por el planteamiento teológico-pastoral que han expresado en relación con el terreno eclesiástico, en el cual repercuten, cuestión que hoy es característica en Nicaragua por la significativa militancia en la Iglesia de «cristianos revolucionarios», asunto estudiado con interés en el Centro Ecuménico Antonio Valdivieso de Managua.

Pero estas comunidades no han nacido simplemente por un afán contestatario –nunca todas tienen este carácter ni pueden ser caracterizadas por este motivo–, pues en algunos países del tercer mundo han recibido estímulos de obispos, párrocos y sacerdotes. Incluso en sectores rurales de Africa y América Latina las CEB han intentado responder a serios problemas eclesiales, como la insuficiencia de sacerdotes. En los países europeos la emergencia de las CEB ha obedecido a iniciativas de los propios seglares con fines más intelectuales y con respuestas de la jerarquía cautelosas o adversas. Así, a pesar de las tensiones que las CEB han ocasionado dentro de la Iglesia oficial, ésta las ha acogido en su seno, indicando diversas declaraciones sobre ellas, desde el Vaticano II hasta la conferencia episcopal de Puebla.

En el concilio se toma conciencia del peso apostólico que tienen los laicos en el interior de la Iglesia. Gracias a documentos conciliares como *Lumen Gentium* y *Ad Gentes* se ve sugerida la necesidad del cristiano de participar en la Iglesia gracias a comunidades de base. Esto anticipa lo que con cierta detención desarrolla Medellín. En diversas conclusiones esta conferencia toca asuntos relacionados con las CEB, promoviendo su desarrollo. En la conferencia de Puebla las CEB confirman el hecho de que ellas están constituyendo un nuevo y naciente «modelo» de Iglesia. Este nivel celular eclesial permite a la Iglesia una mayor compenetración con el pueblo, identificándose en sus luchas y reivindicaciones populares. En general en Puebla las CEB son tratadas de un modo específico y también de una manera más global que en Medellín, insistiendo en gran medida la obediencia que tales comunidades deben mantener hacia el obispo y la jerarquía católica.

El carácter popular que adquieren las CEB otorga al conjunto de la comunidad eclesial un particular sentido político por el compromiso de los cristianos que participan en ellas. Esta participación supone estar abierto a un conjunto de problemas que ofrece la relación Iglesia/sociedad, emergiendo incluso las CEB en ambientes secularizados donde se cuestionan asuntos relativos a la fe, al socialismo, y al vínculo cristiano-marxista.

La interpelación que «la base» ocasiona a la Iglesia jerárquica cuestiona la función de ésta en relación con el «pueblo de Dios». La noción «de base», dice E. Dussel, exige



Karl Rahner

dar más importancia a la función social de la Iglesia, provocando repercusiones conflictivas tanto en la sociedad eclesiástica como en la civil, asunto típico hoy en la sociedad centroamericana después del asesinato del arzobispo de San Salvador, Oscar Romero, en 1980.

VIII

El activo trabajo ecuménico de las Iglesias, la labor popular de las CEB, el nacimiento de la teología de la liberación, la consolidación de la Iglesia de los pobres, son resultados históricos –no acabados aún– de gran envergadura en el proceso posconciliar latinoamericano, impensables de concebir al comienzo del Vaticano II y particularmente promovidos por la asamblea de Medellín, tocados también en Puebla.

La recepción de los contenidos del concilio a través de Medellín es una gran novedad para el mundo eclesial europeo, inquietante para sectores conservadores, por la concreción en América Latina de esas posibilidades socio-eclesiales –una vez criticadas y corregidas– relacionadas con el cambio, el desarrollo y el progreso demandados por el concilio. Si bien en Medellín se buscan fórmulas adecuadas para recoger y llevar los frutos del concilio a la realidad latinoamericana, los planteamientos de esta conferencia episcopal adquieren en buena medida características propias que –precisamente por esto– diseñan una nueva etapa en la historia del cristianismo de América Latina. Ello permite a iglesias instaladas en otras latitudes geo-culturales conocer más de cerca la realidad latinoamericana. También en esto influye, dentro de la escasa voz del tercer mundo en el Vaticano II, la experiencia acumulada en el CELAM de los padres conciliares latinoamericanos presentes en el concilio:

> La realidad del Vaticano II aceleró la historia americana, despertó intereses. La realidad latinoamericana era casi ignorada por los obispos y teólogos europeos. En ese sentido todavía el concilio no podía dar respuesta a los problemas específicos del continente nuevo. Medellín y Puebla serían y son esa solución, esa adecuación, esa puesta al día y en práctica de las directrices conciliares para la realidad latinoamericana.
>
> Al principio entonces el concilio provocó no solamente una aceleración de la historia, sino también, hasta cierto punto, una distorsión al introducir en América Latina conceptos, problemas y respuestas que allí no existían, y al mantener silencio sobre una realidad que en gran parte permanecía oculta aún a los ojos de los mismos pastores. Esto se soluciona con el correr del tiempo: se realizan las adaptaciones respectivas; se adecúa el lenguaje conciliar a nuestra realidad. [27].

La renovación de la Iglesia latinoamericana por el concilio pone en marcha una serie de preocupaciones eclesiales pendientes en el continente, tanto en el terreno pastoral como en el teológico: seminarios, encuentros de actualidad bíblica, catequética, religiosa, etc., cuyos resultados más originales permiten posteriormente dar cuerpo a reflexiones –y prácticas– genuinamente latinoamericanas. La óptica y el método sobre

---

[27] JUAN DEBESA CASTRO, *La Iglesia latinoamericana en el Vaticano II*, Mensaje Iberoamericano, 231, 1985, 10.

esas cuestiones planteadas por el Vaticano II (evangelización en el mundo actual, desarrollo, sociedad secular, etc.) comienzan a ser revisadas y superadas en Latinoamérica por la emergencia de problemas propios del continente, en los cuales se involucran la fe y la teología de Latinoamérica. Como acertadamente dice Sobrino:

> A nivel teológico están ausentes en el concilio temas tan latinoamericanos como la profecía, el Jesús liberador, el Dios de la vida, las comunidades de base, la persecución y el martirio. A pesar de los deseos de Juan XXIII, el cardenal Lercaro y don Helder Cámara, la temática de la iglesia de los pobres fue prácticamente sofocada y eliminada a no ser en unas breves alusiones en la *Lumen Gentium.* [28].

Comentar el camino que han emprendido estas cuestiones es parte ya de una historia distinta.

Post Scriptum

Finalizamos redactando estas páginas escuchando el eco de amplios grupos cristianos españoles que advierten en la jerarquía vaticana tentativas restauradoras en la Iglesia a raíz del sínodo que se inicia (noviembre 1985). La importancia de esta asamblea sinodal está caracterizada por el tema a tratar: el examen de los frutos del concilio Vaticano II, concluido ahora hace veinte años, parte de cuyos contenidos e interpretaciones han sido seriamente criticados por el cardenal J. Ratzinger y otros, incluso antes del inicio de esta reunión sinodal.

Si bien resulta esquemático distinguir en la Iglesia sólo sectores «progresistas» y «conservadores», por las contradicciones que surgen en análisis pastorales una vez que se ignora el peso de los «moderados», no podemos de dejar de reconocer las contraposiciones reales existentes en este esquema. El predominio hegemónico de una de estas posturas deciden, por lo general, el carácter de la cuestión debatida en asambleas conciliares, sinodales, episcopales y otras, repercutiendo de diversos modos en la Iglesia y en la opinión pública laica. No somos indiferentes ante este esquema para observar los problemas eclesiales, pero no los tocamos en profundidad en estas líneas finales. En primer lugar, porque carecemos de datos de la Iglesia latinoamericana acerca de las preocupaciones que han existido en ella sobre la urgente necesidad de este sínodo (como ha sido planteada por iglesias centroeuropeas); y en segundo lugar, porque lo que aquí hemos presentado ha sido cierto itinerario del cristianismo en América Latina a partir de las posturas del Vaticano II, teniendo en cuenta Medellín y Puebla, sin llegar a entrar en el debate actual, propio de este sínodo extraordinario, interpelado por las consecuencias teológico-eclesiásticas del concilio creando, al parecer, un nuevo catecismo que fije las verdades de la Iglesia desde Trento hasta hoy.

De entrada, dos perspectivas pueden observarse en esta asamblea sinodal distintas a las conquistas del Vaticano II: el abandono que se está haciendo en el sínodo de la fórmula eclesial «pueblo de Dios» por fórmulas relativas al «misterio» de la Iglesia en

---

[28] J. SOBRINO, *El Vaticano II desde América Latina,* Vida Nueva, 1501, 1985, 23.

el mundo; y la insistencia en una «pluriformidad» en lugar de una legítima «pluralidad» eclesial, necesaria de comprender y reconocer colegialmente por Roma una vez constatada las distintas preocupaciones de los episcopados en el planeta. Aspectos bien ilustrativos los dos para detectar el avance logrado hasta ahora por los «conservadores» en esta asamblea, subrayando un retorno a una espiritualidad religiosa vaporosa y consoladora ajena a las inquietudes del mundo actual, de las sociedades del tercer mundo y de los pobres de la tierra.

La recuperación de fuentes doctrinales católicas para restaurar con ellas el vasto campo del hecho cristiano en la cultura y en la sociedad no es una postura adecuada por parte de las cúpulas de la Iglesia para promover su propia inserción en el mundo. Al contrario, creemos que causa dos efectos negativos, irreversibles muchas veces, para que la palabra oficial del catolicismo resulte creíble en el «pueblo de Dios»: a) conduce a las jerarquías a distanciarse (en el lenguaje, en la política eclesial y sus intereses) peligrosamente del sentir de las bases del cristianismo creando un caduco clericalismo propio de espíritus de cristiandad; b) obstaculiza la actividad evangelizadora de los «moderados» en la Iglesia, siempre esforzados en contribuir con el evangelio en la construcción temporal nunca acabada de un orden político inspirado por la fe...

Aspectos los dos que probablemente serán debatidos en el próximo sínodo acerca de «la misión de los laicos en la Iglesia» en 1987.

MARIO BOERO

BIBLIOGRAFIA

J. SOBRINO, *La Iglesia de los pobres. Concreción latinoamericana del Vaticano II. Ante el próximo sínodo extraordinario,* Revista Latinoamericana de Teología, 5, 1985, 115-146.

F. CASTILLO, *Los cristianos y el marxismo. Un problema con historia,* Mensaje Iberoamericano 233, 1985, 12-17.

Editorial, La civiltá cattolica, *Il Concilio, causa della crisi nella chiesa?* 3247/136, 1985, 3-14.

R. VEKEMANS, J. L. SEGUNDO, J. CHONCHOL y otros, *L'Amerique Latine en devenir. Economie-Politique-Religion,* París, 1963.

VARIOS, *La proyección de la Populorum Progressio en la sociedad contemporánea,* Madrid, 1969.

L. HORTELANO, *Pastoral de conjunto para Hispanoamérica,* Pentecostés, 6, 1964, 2-29.

J. LOSADA, *El posconcilio: el problema de la transformación de la Iglesia,* Misión Abierta, 2, 1985, 106-116.

J. GARCÍA NIETO, *¿Qué queda del Concilio Vaticano II?,* Diálogo. Cristianos por el socialismo, 3, 1985, 23-25.



Fachada del Palacio Tagle. Lima

Un erasmista perulero: Toribio Galíndez de la Riba

Sabemos bien que, entre los soldados ibéricos pertenecientes a la primera generación de colonizadores del Nuevo Mundo, eran verdaderamente escasos los hombres que habían recibido formación académica o que tenían un bagaje intelectual considerable. Poco más tarde, sin embargo, al establecerse con firmeza el dominio de Castilla sobre las tierras americanas, creció el número de sujetos imbuidos de profunda cultura que se trasladaron a las Indias. Un humilde funcionario que responde a estas características es Toribio Galíndez de la Riba, montañés, quien llegó al virreinato peruano formando parte de la expedición organizada por el pacificador Gasca, que aniquiló las rebeldes aspiraciones de los pizarristas. El citado individuo —que fue encargado de desempeñar tareas contables y escribaniles— sobresale por sus virtudes de sincero oponente de la injusticia, de amigo del buen gobierno, de curioso examinador de la nueva realidad geográfica y social, y consta que uno de sus autores predilectos era Erasmo, el célebre humanista.

Lo que se conoce respecto a las aficiones intelectuales del mentado personaje, aparte de su preferencia por los textos erasmianos, es relativamente poco. De todas maneras, poseemos certeza acerca de su dedicación a lecturas de variado género: morales, devotas, eruditas, ligeras, que lo evidencian como un sujeto abierto a las nuevas corrientes ideológicas de su tiempo, un simpatizante del humanismo cristiano que trata de llevar a cabo los ideales de esta doctrina en el nuevo continente. La sugerente trayectoria vital desarrollada por Galíndez de la Riba, que pasa de un apego cerrado a la causa monárquica a una actitud de franca rebeldía contra el gobierno colonial, hace que la biografía de este lector humanístico constituya un objeto digno de nuestra atención.

Galíndez de la Riba, servidor del rey

Gonzalo de la Riba y Marina Sánchez fueron los progenitores del individuo que aquí estudiamos, el cual tuvo como lugar de nacimiento a Puente-Agüero, en la merindad de Trasmiera, ubicada en las montañas de Santander[1]. Conforme a una declaración suya de carácter autobiográfico, parece que laboró en la metrópoli como oficial de algún Consejo, sirviendo comisiones tanto de hacienda como de justicia, «en espeçial en las averiguaçiones de las vezindades y repartimiento del seruiçio de las provinçias de Castilla, de la prática y curso de lo qual ha venido a conoçer algunos tér-

[1]Archivo General de Indias, Sevilla (en adelante: AGI). Justicia, 471, fol. 998. Confesión de Galíndez de la Riba, hecha en Los Reyes el 28 de junio de 1554.

minos del buen govierno y cabsas del malo»[2]. Sin haber contraído matrimonio ni haber tenido hijos, decidió en 1546 embarcarse con rumbo a las Indias. Luego de su arribo al puerto de Nombre de Dios, en la costa atlántica panameña, dirigió una circunstanciada relación al monarca, donde advertía sobre la complejidad de la situación originada por la tiranía pizarrista.

En Panamá, siguiente punto de su estancia en el istmo, Galíndez de la Riba asumió las funciones de alguacil mayor y redactó otro escrito de advertencias para el soberano. Se encontraba en dicha ciudad —dominada por las fuerzas militares de Gonzalo Pizarro— cuando ingresó allí el licenciado Pedro de la Gasca, clérigo sagaz, que había sido designado en la Corte para negociar la rendición de los rebeldes peruleros o, en todo caso, sofocar por la fuerza el levantamiento de los colonos. Al determinarse a preparar una expedición bélica, el emisario cortesano llamó a Galíndez para que secundara al proveedor general de la Armada, Juan Gómez de Anaya, en las tareas de abastecimiento de los hombres, cabalgaduras y navíos que defendían la bandera del rey. Desde esta posición, que ejerció con satisfactorio rendimiento, brindó su aporte a la victoria de los realistas sobre las pretensiones de independencia de los encomenderos[3]. Establecido en Lima, el ayudante montañés remitió en junio de 1548 una carta al pacificador Gasca; en dicho texto le solicitaba mercedes y le aconsejaba la institución de un cuerpo de lanzas, que debería residir en acompañamiento de los magistrados de la Audiencia, con el fin de evitar el surgimiento de nuevas revueltas en el Perú[4].

Una pensión de 800 pesos, situada en tributos de repartimientos indígenas, fue el premio concedido a nuestro personaje por su contribución al triunfo gasquiano[5]. Además, se ganó la confianza del victorioso presidente de la Audiencia, quien le asignó varios encargos en materia de contabilidad hacendística. Primeramente, Galíndez de la Riba se ocupó de examinar las cuentas del tesorero Alonso Riquelme, ladino burócrata que había tenido a su cargo el manejo de las pecunias estatales durante las dos primeras décadas del establecimiento colonial (1531-1548). Como resultado de su pesquisa, el examinador de cuentas fijó un alcance de 83.216 pesos, suma que los herederos de Riquelme debían entregar al tesoro público, y además redactó unos apuntamientos sobre expensas hechas incorrectamente en la caja real, por valor de más de 820.000 pesos, ¡inmensa cuantía!; pero el liquidador Gasca, deseoso de evitarse malavenencias con los funcionarios de Hacienda, optó por no tomar en consideración tales observaciones[6]. En siguiente término, Galíndez practicó un alcance relativo al manejo

---

[2]AGI. Lima, 118. Carta de Galíndez de la Riba al licenciado Gasca, fecha en Los Reyes el 3 de junio de 1548.

[3]JUAN CRISTÓBAL CALVETE DE ESTRELLA, *Rebelión de Pizarro en el Perú y vida de don Pedro Gasca,* lib. IV, cap. 14, en *Crónicas del Perú,* ed. de Juan Pérez de Tudela Bueso, V (Madrid: Atlas, 1965), pp. 84-85. Véase también la relación de Galíndez de la Riba al emperador, fecha en Arequipa el 10 de febrero de 1551, en AGI, Lima, 118.

[4]AGI. Lima, 118.

[5]Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid (en adelante: BRAH). Colección Muñoz, tomo 47, fol. 137v.

[6]AGI. Contaduría, 1679, y Justicia, 425, núm. 4. Cf. NOBLE DAVID COOK, «Los libros de cargo del tesorero Alonso Riquelme con el rescate de Atahualpa», en *Humanidades,* 2 (Lima, 1968), pp. 43-50.

financiero del regente de tesorero Bernardino de San Pedro, al que en abril de 1549 se condenó a restituir 112 pesos al Fisco[7].

Satisfecho por el eficiente desempeño del individuo en cuestión, Gasca solicitó al Consejo de Indias que se proveyera el oficio de contador de Nuevo Toledo, con residencia en el asiento minero de Potosí, a favor suyo. En una relación suscrita el 2 de mayo de 1549 expresaba a los consejeros las virtudes que había observado en el trabajo del averiguador de cuentas, aunque le reprochaba un excesivo celo en el cumplimiento de su misión. Literalmente manifiesta:

> ...ninguna falta en éste hallo, sino que de demasiada presunción que tiene de hacer el oficio bien por el cabo, es a las veces tan menudo que en negocios tan gruesos no sólo es penoso, pero aun a las veces dañoso, porque por cosas en que a las veces no va nada se empide de pasar adelante a hacer hacienda en que mucho va; e ansí, en las del tesorero tuve diuersas veces necesidad de sacarle de algunos escrúpulos e menudencias desta calidad. [8].

Celoso guardián de los intereses estatales, el pacificador del Perú trató de supervisar el manejo de los varios centros recaudadores de impuestos que existían en el virreinato. Así, comisionó al contador Juan de Cáceres para que fuese a inspeccionar las cajas reales de Arequipa, Cuzco y Charcas, vale decir, de la zona serrana que producía mayores ingresos para el Fisco; el comisionado —que tendría como ayudante a Toribio Galíndez de la Riba— debía recoger los fondos provenientes de repartimientos vacos, fundiciones de metales preciosos y embargo de propiedades de los rebeldes castigados, así como investigar la administración de la encomienda de Chucuito, que estaba incorporada al patrimonio real[9]. Por ausencia del titular de la misión, le tocó al sujeto que enfocamos ocuparse en revisar los pliegos concernientes a la jurisdicción cuzqueña. Al terminar su labor, en 1550, expidió una serie de mandamientos para lograr la cobranza de cerca de 50.000 pesos que diversos particulares debían a la Hacienda Real[10]. Y también entendió, en la vieja capital incaica, en tomar las cuentas pertenecientes a los derechos de fundidor y marcador mayor (1 por 100 de todos los metales oficialmente declarados) que embolsaban los herederos de don Francisco de los Cobos, secretario del emperador[11].

Cuando se restituyó a su hogar en la capital peruana, ya había emprendido el camino de vuelta a la metrópoli el licenciado Gasca, dejando en vigor unas normas fundamentales para el «sosiego» de la colonia, con una oligarquía de encomenderos fir-

---

[7]AGI. Contaduría, 1680.

[8]JUAN PÉREZ DE TUDELA, ed., *Documentos relativos a don Pedro de la Gasca y a Gonzalo Pizarro,* II (Madrid: Real Academia de la Historia, 1964), p. 339.

[9]Relación del licenciado Gasca al Consejo de Indias, fecha en Los Reyes el 17 de julio de 1549, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* L (Madrid: Imp. de la viuda de Calero, 1867), pp. 68-69.

[10]AGI. Lima, 118. Cartas del licenciado Gasca a Galíndez de la Riba, fechas en Los Reyes el 28 de septiembre de 1549, el 30 de octubre de 1549 y el 5 de enero de 1550. Véase también la relación de Galíndez de la Riba al emperador, ya citada.

[11]AGI. Justicia, 1020, núm. 1. Declaración de Galíndez de la Riba, hecha en Los Reyes el 2 de septiembre de 1552. Cf. mi trabajo «Incidencia de los 'derechos de Cobos' en la Hacienda peruana (1527-1552)», en *Anuario de Estudios Americanos,* XL (Sevilla, 1983), p. 284.

memente asentada. El humilde montañés hubo de resignarse con asumir una plaza de escribano público de Lima, que había otorgado en su favor el presidente de la Audiencia[12]. Determinó entonces reunir varios papeles tocantes a su actuación en el Perú para despacharlos, el 3 de julio de 1550, junto con un memorial dirigido al Consejo de Indias, donde pedía mercedes en recompensa de sus servicios brindados a la Corona[13].

Galíndez de la Riba, opositor de la autoridad

El escribano público de la ciudad de los Reyes, que había permanecido en el Perú ilusionado por la posibilidad de obtener jugosas rentas, no guardaba un buen concepto del gobierno del presidente Gasca. En una larga relación enviada al emperador (fechada en Arequipa, 10 de febrero de 1551) critica acerbamente la obra política del clérigo, que repartió las encomiendas y oficios más suculentos entre quienes habían favorecido la tiranía pizarrista, dejando sin premio a los que siempre se mantuvieron leales al rey. Señala Galíndez de la Riba que los males ocasionados por el pacificador en tierra peruana fueron mayores de los que causó el propio régimen de Gonzalo Pizarro, y se aventura inclusive a comparar la situación de esta colonia con la revolución luterana en Alemania: «...úno devyó ser mayor la ocasyón que Martín Lutero tomó para su çisma que la que el liçençiado Gasca, con ser letrado y de Consejo de tan santo ofiçio, a dado para que los onbres varíen en la fee en esta tierra, sy en ellos (por la misericordia y bondad de Dios) no oviese más constançia que según pareçe a avido en las partes de Alemania»[14]. Por lo tanto, en suma, el pacificador había pervertido la razón y la justicia en el país.

Además, el funcionario montañés expresa en dicha misiva su opinión discordante frente a algunas normas legislativas dictadas en la metrópoli: por ejemplo, ataca la disposición que pretendía vedar el trabajo forzado de los indios en las minas[15]. Explica que el abandono de los yacimientos metalíferos por parte de los vasallos aborígenes traería consecuencias funestas:

> ...como las minas çesen y no anden yndios en ellas, çesará el trato desta tierra porque no abrá moneda syno poca, y çesado el trato se despoblará la tierra y se pierde tan gran suma como montan los quintos reales de Vuestra Magestad, porque esta tierra del Perú es tan estéril de labranças y tan fragosa, que si de España y de la Nueva España no vienen mantenimientos y provysyones y otras mercaderías, no se podrán sustentar españoles en esta tierra, y de cada día vendrá a menos hasta que se acabe de despoblar.

A modo de operación sustitutiva, proponía que se estatuyese un sistema de trabajo rotativo —una especie de mita—, por el que los caciques debían enviar anualmente

---

[12]La provisión del oficio escribanil se despachó el 14 de diciembre de 1549, nombrando a Galíndez de la Riba en sustitución del difunto Baltasar Vásquez. PÉREZ DE TUDELA BUESO, *ob. cit.*, II, p. 397.

[13]Así lo declara en su relación al emperador, fecha en Arequipa el 10 de febrero de 1551, en AGI, Lima, 118.

[14]Relación citada, fol. 9.

[15]Cf. SILVIO ZAVALA, *El servicio personal de los indios en el Perú*, I (México: El Colegio de México, 1978), pp. 13-15.

a las minas la décima o quincena o veintena parte de los súbditos de su comunidad, de suerte que todos los nativos participarían en la explotación minera y tendrían la oportunidad de aficionarse a ganar dinero[16].

Según la mentalidad política de la época quinientista, los ciudadanos que aconsejaban medidas para el buen gobierno se hacían merecedores de premio. Así, en mayo de 1553 el príncipe heredero (luego rey Felipe II) escribió una carta a Galíndez de la Riba, agradeciéndole los servicios proporcionados a la monarquía, y poco después remitió una cédula a los magistrados de la Audiencia de Lima, en que ordenaba conceder favores y ayuda a este vasallo ejemplar[17]. Ambos despachos debieron de llegar al Perú cuando el país se hallaba envuelto en la confrontación promovida por el vecino cuzqueño Francisco Hernández Girón, que se levantó en armas contra los representantes de la autoridad regia, protestando respecto a la instauración de varias normas que limitaban las antiguas prerrogativas de los encomenderos. Tomando pretexto de la excelente amistad que lo unía con el caudillo rebelde, nuestro sujeto se dirigió al oidor Mercado de Peñalosa, ofreciéndose a llevar un mensaje de la Audiencia ante Hernández Girón con el objeto de cortar el mantenimiento del estado de guerra; insinuaba que debía volver a autorizarse el servicio personal de los indios, la utilización de nativos como vehículos de carga y el trabajo en las minas[18].

Sin embargo, el licenciado Mercado de Peñalosa expresó su negativa a la propuesta de mediación en una carta datada el 16 de marzo de 1554, pues estaba seguro de que los rebeldes serían en breve derrotados. Galíndez, que se identificaba plenamente con las reivindicaciones planteadas por los encomenderos, concibió entonces el proyecto de tomar el galeón que estaba surto en el puerto del Callao, y además —en caso de que dicho plan fracasara— tenía en mente huirse al campo de los gironistas, que se encontraban asentados en el Cuzco. Secundado por un pequeño grupo de levantiscos, el escribano limeño solía recluirse a tramar su conjura en la huerta de Ana Juárez, en las afueras de la capital[19].

Tales proyectos de conspiración llegaron hasta los oídos del astuto Pedro de Avendaño, secretario de la Audiencia, el cual logró capturar en su refugio a Galíndez de la Riba y sus principales secuaces. Esto ocurrió el 28 de junio de 1554, un jueves, por la noche, cuando el cabecilla alistaba su partida para unirse con Hernández Girón en la región cuzqueña. Puede ser interesante dar a conocer la vestimenta que llevaba el personaje en la noche que fue apresado: se componía de «vnas calças negras e vnas botas blancas e vn jubón de carmesí encarnado, guarneçido de cordonçillos de plata, vn sayo viejo de terçiopelo, vn sonbrero aforrado en terçiopelo y vn anillo de oro de la mano que tiene dos piedras, vna turquesa y otra esmeralda»[20]. Junto con el montañés fueron encerrados en la cárcel sus seguidores Pedro Tirado, oriundo de Guadalcanal; Gaspar

[16]Relación citada, fol. 5.

[17]AGI. Lima, 566, lib. 7, fols. 310v y 342v. Despachos firmados en Madrid el 13 de mayo de 1553 y en Valladolid el 9 de junio del mismo año.

[18]DIEGO FERNÁNDEZ, *Historia del Perú*, segunda parte, lib. II, cap. 43, en *Crónicas del Perú*, ed. de Juan Pérez de Tudela Bueso, II (Madrid: Atlas, 1963), pp. 24-26.

[19]*Ibídem*, p. 26.

[20]AGI. Justicia, 471, fol. 1055.

de Villafranca, natural de Medina de Rioseco; Juan Sánchez Guerrero, originario de los Santos de Maimona, y el toledano Alonso de Salazar; y parece que también formaba parte de los conjurados el mestizo Juan Bautista de Albenino, hijo de un florentino afincado en territorio peruano[21].

Entre los objetos que el protagonista de nuestro estudio llevaba consigo había diferentes cartas, papeles y un extenso memorial con indicaciones para el remedio del Perú. En uno de estos textos advertía en torno a la intención que poseían ciertas personas —sin especificar nombres— de destruir la colonia, «de manera que siempre vayan las cosas de mal en peor y el diablo haga perpetua morada de esta tierra». Reiteraba la utilidad de que hubiese servicio personal, indios cargueros y trabajo forzado en las minas, y se justificaba apuntando que «aquí no se pretende deservicio de Dios ni de nuestros reyes, ni gastos en su hacienda, ni muertes de nadie, sino desarraigar las bárbaras opiniones que en esta tierra se introducen para total destrucción della»[22]. Tanto de la confesión que brindó el reo tras su captura como de sus declaraciones de última voluntad, podemos extraer noticias significativas para perfilar un esbozo acerca de su condición socioeconómica. Sabemos que entre sus pertenencias más valiosas se contaban un negro esclavo llamado Gasparillo y una chacra, que había comprado al maestrescuela de la catedral de Lima por 540 pesos; de otro lado, había renunciado su oficio escribanil en Diego Muñoz Ternero, el mismo que le pagó a cambio la suma de 1.000 pesos[23].

Nada más que un par de días luego de su apresamiento, el 30 de junio de 1554, se pronunció la sentencia de muerte contra Toribio Galíndez de la Riba. Al cabo de un sumario proceso, el maestre de campo don Pedro Portocarrero lo condenó a ser arrastrado, ahorcado y descuartizado públicamente, con pérdida de todos sus bienes, por haber traicionado a la Corona. En cuanto a sus camaradas de rebeldía, Tirado, Villafranca y Sánchez Guerrero, merecieron la pena de ejecución en la horca, con perdimiento de bienes, mientras que Alonso de Salazar fue condenado a destierro perpetuo del virreinato peruano. Todas las sentencias capitales fueron ejecutadas en Lima en la misma fecha arriba indicada[24]. Al hacerse la incautación de las propiedades que tenía Galíndez resultó para la Hacienda Real un beneficio de alrededor de 3.000 pesos[25].

Galíndez de la Riba, lector humanístico

El día siguiente al arresto de los partidarios del bando gironista, 29 de junio del año ya mencionado, se efectuó un inventario de los bienes que poseía nuestro indivi-

[21] Se conservan originalmente las confesiones tomadas a dichos secuaces, el 28 y 29 de junio de 1554, en AGI Justicia, 471, fols. 1030 y ss. Respecto a la actuación del padre del último de los individuos citados —que militó en el bando de los oidores—, puede consultarse el ensayo de HÉCTOR LÓPEZ MARTÍNEZ, «El cronista florentino Nicolao de Albenino en la rebelión de Francisco Hernández Girón», en su *Rebeliones de mestizos y otros temas quinientistas* (Lima: P. L. Villanueva, 1972), pp. 135-142.

[22] FERNÁNDEZ, *ob. cit.*, II, pp. 26-27.

[23] AGI. Justicia, 471, fols. 998 y 1053.

[24] *Ibídem*, fols. 1059-1060 y 1071. Cf. FERNÁNDEZ, *ob. cit.*, II, p. 27.

[25] BRAH. Colección Muñoz, tomo 47, fol. 138.

duo. En la escritura correspondiente hallamos muy pocos objetos dignos de captar la atención; apenas podemos mencionar un sello de marfil, ocho manos de papel, dos cucharas de plata, dos pares de anteojos, unos fuelles sin tablas ni cañones. Pero lo más interesante de aquel exiguo patrimonio está constituido, indudablemente, por la pequeña colección de ocho libros, que evidencian la apertura ideológica del personaje y su consonancia con la corriente espiritual humanística que había impulsado Erasmo[26].

Corresponde el primer lugar en el elenco bibliográfico —lo cual ya representa un dato sugestivo— al *ynquiridion del cauallero xpiano,* según la descripción que hace el escribiente del inventario. Trátase, por supuesto, del manual erasmiano *Enchiridion militis christiani* (vertido al castellano por Alonso Fernández de Madrid; probablemente sea la edición de Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1533, in-4.º), que es un compendio de reglas para la práctica del cristianismo, de acuerdo con la tendencia innovadora que preconizaba el humanista de Rotterdam. Imbuido de cierto desdén hacia las ceremonias externas, esta suerte de breviario ponía el acento sobre la oración mental y el recogimiento de la vida interior, llamando a los fieles cristianos a emprender una comunicación directa de su alma con Dios[27]. Orientaciones tendentes a una reforma espiritual, pues, que seguramente debió tener presentes el funcionario montañés a lo largo de su sencilla existencia, en la que no gozó de opulencia ni de pingües mercedes. Su afección al pensamiento erasmista se ve ratificada, además, por la presencia en su biblioteca de «vn libro pequeño de obras de Erasmo», que nos resulta difícil de identificar con exactitud.

La curiosidad por conocer las nuevas realidades geográficas y sociales que se abrían ante los ojos europeos en el Renacimiento es otra de las características típicas del humanismo, que también aparece reflejada en el caso de Galíndez de la Riba. Tenía en su poder un ejemplar de la *Suma de geographia, que trata de todas las partidas y prouincias del mundo, en especial de las Indias,* compuesta por Martín Fernández de Encisco (probablemente sea la tercera edición, Sevilla: Andrés de Burgos, 1546, in-fol.)[28]. La mención de este tratado, creación de un explorador que había participado en diferentes entradas colonizadoras de la zona del Caribe y Tierra Firme, manifiesta la inquietud científica de nuestro sujeto, una inquietud que apuntaba a conocer el papel geopolítico que les tocaría desempeñar a los dominios del Nuevo Mundo en la época moderna.

Debido al apego que profesaban los españoles quinientistas hacia el ejercicio de la jurisprudencia y el imperio de la ley, no ha de extrañar que un hombre enrolado en la burocracia indiana estuviera preocupado por aprender la legislación vigente en los reinos de la corona de Castilla, con el propósito de hallar fundamentación y amparo por su conducta en los textos legales. De este modo se explica, naturalmente, la inclusión de un repertorio de «premáticas reales» en el documento que analizamos. Sin lle-

---

[26]AGI. Justicia, 471, fols. 1043-1044. Documento otorgado ante el escribano Juan de Padilla.

[27]Cf. MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España; estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI,* tr. de Antonio Alatorre, 2.ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. lvi, 190 y ss. En cuanto a la lectura de textos erasmianos en el Perú colonial, cabe mencionar el artículo de AURELIO MIRÓ QUESADA S., «Erasmo en el Perú», en *Dominical,* suplemento de *El Comercio,* núm. 7/81 (Lima, 15 de febrero de 1981), p. 9.

[28]JOSÉ TORIBIO MEDINA, *Biblioteca hispanoamericana, 1493-1810,* ed. facsimilar, I (Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958), pp. 201-218.

gar a ser demasiado aventurados, podemos suponer que se trata del libro *Las pragmáticas del reyno; recopilación de algunas bulas del summo pontífice concedidas en favor de la jurisdicción real, con todas las pragmáticas e algunas leyes del reyno* (hay una edición de Valladolid: Juan de Villaquirán, 1540, in-fol., y otra, con el título ligeramente cambiado, de Toledo: Hernando de Santa Catalina, 1545, in-fol.), que se difundió extensamente por el ámbito hispánico durante la época que nos ocupa[29]. Tal orientación investigadora, de carácter tanto geográfico como jurídico, marca una derivación del lector erasmiano hacia la esfera laica y demuestra, simultáneamente, la amplitud de su bagaje intelectual.

Por otra parte, la lista bibliográfica comprende algunos textos de estudio teológico y divulgación del cristianismo. A partir de la designación de «los quatro libros del Cartujano» debemos entender que se alude al flamenco Dionisio de Rickel, monje cartujo del siglo XV, y a su obra titulada *Liber utilissimus de quatuor hominis novissimis* (probablemente sea la edición de París: Hieronymus & Dionysia de Marnef, 1547, in-16.°). En este libro el venerable Dionisio, prolífico escritor, conocido por el sobrenombre de «Doctor estático» en mérito a sus virtudes de orador y penitente, examina la significación del tránsito vital y se detiene a analizar las cuatro circunstancias o etapas que se presentan ante todo cristiano al final de su existencia: la muerte, el juicio, las penas del infierno y la gloria del cielo[30]. Una materia que incitaba, desde luego, a encaminar la vida cotidiana por la senda de la rectitud, de la devoción religiosa, lejos de vicios y pecados.

En lo que respecta a volúmenes consagrados a la divulgación de los preceptos cristianos, el inventario ofrece dos referencias más o menos inciertas: se menciona una «cartilla de niños» y una «dotrina pequeña de Costino (?) para niños». Podemos cuestionarnos, en torno a la indicada cartilla, si sería un manual destinado a enseñar los rudimentos de la escritura a los niños o, más bien, un catecismo hecho para que el público infantil tuviera acceso al mensaje del Evangelio. Tampoco resulta fácil identificar el segundo de los textos anotados, si bien la afiliación de Galíndez de la Riba a la corriente reformadora erasmistas podría sugerir que se trata de un autor vinculado a dicha tendencia, bastante conocido en aquel tiempo, poco antes todavía de que sucumbiera bajo el yugo implacable del Santo Oficio. Pensamos en el doctor Constantino Ponce de la Fuente, canónigo sevillano, capellán de Carlos V, que progresivamente se dejó seducir por la novedad de las ideas luteranas; tanto desde el púlpito como desde las hojas impresas se distinguió como un elocuente expositor del sentido fundamental del cristianismo[31]. De manera particular cabe mencionar aquí su *Doctrina christiana, en que está comprehendida toda la información que pertenece al hombre que quiere seruir a Dios* (hay una edición de Sevilla: Juan Canalla, 1548, in-8.°). ¿Acaso sea la misma que tenía nuestro sujeto?

---

[29]FAUSTINO GIL AYUSO, *Noticia bibliográfica de textos y disposiciones legales de los reinos de Castilla impresos en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1935), pp. vii, 22 y 31, núms. 91 y 121.

[30]Cf. FRIDERICUS STEGMULLER, *Repertorium Biblicum medii aevi*, II (Madrid: Instituto Francisco Suárez, CSIC, 1950), pp. 263-280; *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, XIV (París: Letouzey & Ané, 1960), cols. 256-260.

[31]Cf. BATAILLON, *ob. cit.*, págs. 527-540. Véase también el estudio de KLAUS WAGNER, *El doctor Constantino Ponce de la Fuente; el hombre y su biblioteca* (Sevilla: Diputación Provincial, 1979), 128 pp.

Cierra la relación bibliográfica «vn libro de romançes», harto complicado de precisar, pero que representa un elemento típico de la literatura castellana del Siglo de Oro. Conforme es sabido, el romance es un género poético eminentemente popular, derivado de los cantares de gesta medievales, que presenta por lo común un estilo épico, con relatos de lances guerreros o amorosos[32]. Junto con los textos de índole moral, devota, erudita, pues, también había lugar en la biblioteca del escribano limeño para este tipo de literatura sencilla, ligera; ello evidencia, dicho sea de paso, la proclividad que sentía el hombre montañés por los ambientes sociales modestos, de donde seguramente provenía en la Península.

En resumen, hay que considerar a Toribio Galíndez de la Riba, burócrata de rango secundario perteneciente a la segunda generación de colonizadores del Nuevo Mundo, como un simpatizante del humanismo cristiano impulsado por Erasmo, que cree en la factibilidad de instaurar los preceptos ideales de moral y justicia dentro de la sociedad indiana. Visto en la grave dificultad de obtener un reconocimiento a su empeño de servir a la monarquía, cambia de bandera política y se pliega a la oligarquía de los encomenderos, lo cual finalmente determina su ejecución como traidor a la Corona. De todas formas, la lucidez de sus proposiciones administrativas y la variedad de sus aficiones literarias demuestran, bien a las claras, la singular apertura intelectual de este personaje quinientista.

TEODORO HAMPE MARTÍNEZ

[32]RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí); teoría e historia*, I (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), pp. 5-10.

Un nuevo teorema de Pitágoras

Cuando Anaxímenes de Mileto estableció la verdad acerca del origen del hombre, en su fragmento XX-6, quedó suficientemente demostrado para Jaime que, en efecto, el calor del sol era vivificante hasta el punto de dar lógica y calidad apodíctica a la afirmación de que en alguno de los ciclos continuos de la desarmonía universal y de los vórtices caóticos —y que, sin embargo, un día u otro, tendrían que dar paso a la eclosión del Gran Año—, peces de índole varia, quizás, delfines, ballenatos o toninas, se vieron sorprendidos por la bajamarea y varados en altas playas. Y en tal punto y situación de angustia, intervino el calor del sol: el sol resecó escamas y pellejos, los hendió por deshidratación e hizo de la materia animal, a su contacto, arcilla quebradiza al frescor de las noches y de la entraña de los peces —toninas, ballenatos o delfines— surgió la especie humana.

Era todo un proceso lógico. El mundo entero, la creación total, respondían, en última instancia, a la exigencia de los cuatro elementos de la síntesis de Empédocles. ¿Por qué un solo elemento si la suma de todos ellos explica mejor los efectos de causas reconocibles y dan, además, paso al pluralismo, siempre estético y bienquisto, con el que es posible ejercitar combinaciones varias en los recovecos de la imaginación con mejores expectativas de éxito que las quinielas deportivo-benéficas, en las que sólo se cuenta con tres agentes causales, X, 1 y 2, y, en consecuencia, limitan la sorpresa final?

Pero, sin duda, el más grato de los elementos causales era el calor. También Heráclito había dado aquí en el clavo: apéironú ≠ *lo indeterminado;* apéironú = *calor. El sabio de Efeso había pensado en el calor incluso a la hora de morir por enfermedad y se enterró en estiércol hasta el cuello en busca de lenitivo para sublimar por evaporación su hidropesía. Murió de infección e hidropesía.*

No obstante, los tiempos habían cambiado y cuando ella salió del mar con el cuerpo empapado y el dos piezas marcando cada uno de los relieves, presuntamente ocultos, de su anatomía, se lo encontró enterrado hasta el maxilar inferior en la arena de la playa, rodeado por el grupo de críos sonrientes, armados de palas y cubetas, que habían realizado la obra de ingeniería:

—*Ahora,* questa bella signorina —*dijo, en un italiano penosísimo— os comprará un polo a cada uno. Lo habéis hecho muy bien.* E doppo, tutti a fare pugnetti, ¿capito?

Julia se vio, de pronto, rodeada por los seis pequeños, que la observaban con mirada exigente. Oyó, otra vez, la voz del hombre:

—*Se lo he prometido, Julia. El tipo de los polos acaba de pasar ahora mismo. Gracias a ellos he logrado suprimir el movimiento. Ayúdame a cumplir con mi palabra por una vez al menos,* tía.

La mujer se agachó sobre la arena, tomó un bolsón de mimbre, lo abrió y entregó dos billetes de mil liras a uno de los pequeños, un chaval rubio y espigado con pinta de ingeniero-jefe.

—*Toma, hijo, gracias por el trabajo. La próxima vez traed cemento.*

Comentario muy propio de la Julia, ciertamente. La Julia ni siquiera llegaba a alcanzar la categoría existencia de tía *enamorable. Constitución atlética, de acuerdo; ojos azulinos deslumbrantes, de acuerdo; piel blanca y rostro pecoso que con el sol adquirían matices de insospechada suavidad, sí; cabellera rojiza que se tornasolaba al aire libre, de modo que la raíz del pelo que descubrían las brisas permanecían de un rubio blanquecino. Pero aquella excesiva delgadez la descualificaba de cualquier supuesto o trascender erótico alguno.*

No resultaba, pues, extraño que Julia se mostrase a medias pitagórica y en parte anaxagoriana

y que hablase a perpetuidad del desgraciado nous *como indiscutible principio de la existencia del ser. El hombre observó al «ser» Julia con la extrañeza de siempre, como si la muchacha resultase a sus ojos la descendencia directa de un ballenato tísico o de un delfín enfermizo. Contempló con indiferencia la redondez armónica y apenas distinguible de sus senos, examinó con curiosidad los pronunciados relieves de sus costillares y de sus vértebras, las prominencias de los sacros dejados al descubierto por la parte inferior del traje de baño e imaginó, como si no la hubiese visto nunca, la duna endurecida de su pubis.*

Julia tomó una toalla, se secó con ella y se la colgó de un hombro.

——Tú verás cuando regresamos a Crotona ——dijo——. Los demás deben estar ya comiendo en el hotel. Es tarde.

La cabeza del hombre, cercenada sobre la arena, se estremeció en visajes cómicos. Recitó en griego unos hexámetros de la «Vía de Opinión»:

——Soy el Uno parmenidiano ——exclamó——: continuo, inmóvil. Como no me desentierres con las manos, de aquí no salgo. Esos jodidos críos han hecho un buen trabajo.

Julia se arrodilló, levantó los ojos al cielo con gesto resignado y comenzó a desplazar la arena amontonada sobre el cuerpo de su condiscípulo.

Antes de salir para el viaje de fin de carrera con sus compañeros, su madre se lo había recordado:

——Cuidado con las habas, Julia. En el sur de Italia se toman a montones en verano. Las hay en todos sitios. Unas pocas habas te pueden matar. ¿Te acuerdas de cuando eras niña? Literalmente, te rescatamos de la muerte.

——Sí, la alergia, ya sé. Soy pitagórica, madre ——ella——. Regla número treinta y siete: «abstente de habas». Tranquila, madre...

——Qué extraños sois los jóvenes de hoy, hija, qué extraños. ¿Por qué pitagórica? ¿No fue ése el del tres, catorce, dieciséis? Tampoco hay para tanto, la verdad...

——Madre, por favor, no seas bruta.

La culpa había sido de todos, empezando por Platón y por Aristóteles, por Filón, en especial, que inventó el Verbo, *por el tomismo, por el nominalismo, por Hume y Berkeley y demás empiristas y un largo etcétera que iba a parar a Kant, que llegó a vía muerta tras haber construido su inmenso rascacielos categorial y apriorístico y darse cuenta, al fin, de que olvidó el puente o rampa conducente al salto transcendental o al Lucero del Alba. La culpa fue de Feuerbach. Julia tenía presente en todo instante la carta de Ludwig a su amigo y maestro y que concluía con las palabras famosas de: «...tanto trabajar para nada. Has lanzado tu vida, nuestras vidas, al insondable abismo, Emmanuel Kant».*

Había que volver, pues, a los orígenes, a la comunidad científica primaria, porque Filón de Alejandría, reo de gran pecado, había inventado y destruido el Verbo *y restaba tan sólo el* nous *desnudo, anaxagoriano, elemental y genuino; restaba el convivir de la sabiduría y los 39 mandamientos del grupo de Crotona.*

La empresa de reclutamiento de compañeros de viaje había resultado difícil. De los 25 que se habían licenciado en Filosofía, la mayoría optó por adherirse a las excursiones tradicionales a Grecia y a Egipto, organizadas por otros departamentos de la Facultad. Sólo Jaime, Ernesto, y don Andrés, el profesor de Etica y «anti-Helena», secundaron su iniciativa.

——¿Por qué a Crotona? Si es que estás mala, no vas a encontrar allí a un nuevo Demócedes. El tiempo pasa, hija ——le había comentado «anti-Helena».

——Es para revivir las treinta y nueve máximas pitagóricas, ya sabes. Vienen Jaime, Ernesto y el profesor de Etica.

——¿Te acuestas con los tres?

——Con Jaime, sí. Con don Andrés, sólo una vez, hace dos años. Había que aprobar su asignatura.

—De acuerdo, vamos a Crotona. Ernesto no ha intentado pasarse nunca, al menos conmigo, mira. Ni él ni ningún otro, claro.

«Anti-Helena», con su largo cabello oscuro, sus grandes ojos negros, su nariz amplia y breve y su aspecto burgués, otorgaba un matiz de calidad social al grupo. La chica había sido durante los cinco cursos de carrera el ejemplar humano estéticamente más deseable de la Facultad, y su limpieza y nitidez física parecía poseer un origen profundo e íntimo que obligaba a mantener distancias, en especial cuando recogía su largo cabello en dos trenzas que se unían sobre su cabeza.

—Julia, ¿querrás creer que en cinco años ni rozarle un pecho a la «anti-Helena»? No se deja, que no, la tía...

—No tienes dignidad, Jaime. «No debes comer nunca el corazón...»

—Máxima pitagórica número treinta. ¿Recuerdas la veintidós? «Nunca lleves anillo...»

—Eres un cerdo. ¿Por qué en Crotona no intentas con «anti-Helena», di?

Y él, Jaime, llevándose las manos a la cabeza, con gesto sorprendido:

—¿Viene con nosotros «anti-Helena»? Con ésa no hay Paris, ni Príamo, ni Héctor y, si me aprietas, ni Menelao que pueda. Y está maciza, la muy desgraciada, ¿eh?

—Sí, eso opináis todos.

La Noche pertenece al tercer estadio de la cosmogonía de Hesíodo y precede al Tártaro nebuloso, si bien, según los hexámetros de Epiménides, son la Noche y el aire los que engendran a Tártaro. Se modificaba, pues, el origen de lo sombrío con relación al relato hesiódico, puesto que en los hexámetros de aquél aparece la generación de un huevo, que es ignorado en el largo proceso cosmogónico del poeta de la Edad de Hierro.

Sobre el tema de los precursores de las cosmogonías filosóficas había elaborado «anti-Helena» la tesina. Y tanto se había afanado en el estudio del origen de la Noche, tan hondamente la concebía como «domadora de dioses y de hombres» que procuraba, por todos los medios a su alcance, no provocar con su conducta la temible aparición de la Noche rápida. *En la Noche podían tener lugar grandes aconteceres y conformarse en su seno muchas y enormes salas, cosas muebles, sirvientes y sirvientas y todo cuanto es preciso para celebrar bodas. Y también es susceptible lo sombrío de concentrarse en un velo infinito y hermoso, tachonado de estrellas, vías lácteas y rubores de luna, e incluso de extraerse del seno al ser amado por simple partenogénesis y que éste se aproximase a una doncella de cabello oscuro, recogido en dos trenzas sobre la cabeza, y le diga: «Porque quiero que las nupcias sean tuyas, te honro con esto. Salve y sé mi esposa.» Y ella debía contestar, tras recibir el velo: «Sí.»*

Y la noche estaba allí ya el primer día de la llegada de los cinco a Crotona; se hallaba extendida sobre el mar, del que recogía el vaivén para hacer tililar a sus estrellas. Pero el mar, presuntamente estéril, de Jenófanes adquiría realidad de bien inalcanzable por exceso de dicha y el arrobo feliz consumía en ausencia el corazón de «anti-Helena».

Don Andrés se había retirado ya a su habitación —el viaje había resultado lento, exasperante— y Jaime y Julia, tras la liviana cena, se apresuraron a ascender, ya en plena noche, la colina en la que reposaban los restos del templo de Hera Lacinia.

Junto a «anti-Helena», Ernesto, el único de los cinco viajeros que hablaba dignamente el italiano, leía un periódico deportivo. A Ernesto no le preocupaban en exceso los problemas de origen que la noche planteaba en el espíritu de «anti-Helena», ni tampoco el desenfreno erótico que había conducido a Jaime y a Julia al templo entre tinieblas. Imaginaba a ambos malrotando energías que podían ser dirigidas a mejor fin; de don Andrés, mejor no decir nada.

—¿No te parece ésta la primera noche después del Caos, Ernesto?

Y él, manteniendo el periódico entre las manos y echando un vistazo a su alrededor:

—¿Caos? No, la verdad, no, «anti-Helena».

—¿Qué lees con tanto interés, di?

Ernesto se encogió de hombros.

—Una entrevista con Rossi —dijo—. Italia sigue teniendo el mejor calcio *de Europa, ¿no te parece?*

—No me interesa el calcio.

—En la estación he comprado también revistas pornográficas. Los italianos son aberrantes en lo del sexo. Ríete tú de nuestros rollos tipo Lib, Lui *y demás basura. ¿Quieres verlas?*

—No, Ernesto, gracias.

—De nada, «anti-Helena». Tardan en regresar Jaime y la Julia, ¿eh?

Ernesto rió en voz alta.

—Calla —le reconvino «anti-Helena»—. «No te dejes poseer por la risa». Norma número veintiséis.

Rieron los dos a carcajadas.

Los días pasaban con una creciente, agotadora lentitud. Crotona no era lo que ninguno de ellos, especialmente Julia, habían anticipado. El intenso calor hacía realidad el texto de Homero: «ardientemente desea el sol augusto penetrar en la tierra y el deseo se apodera de la tierra por ver consumada la unión». Pero el misterio de amor que contenían aquellas palabras no se plasmaba en las horas vividas.

Julia, «anti-Helena» y Ernesto bajaban a la playa, recorrían la vieja ciudad en busca de ruinas y vestigios inexistentes, ascendieron varias veces la pequeña colina donde se asentaban las ruinas del templo de Hera Lacinia, recorrieron los campos ubérrimos que rodeaban la ciudad. Después, al rendir el día, ya en la terraza del hotel, contemplaban el ocaso del sol, enrojecido y áspero, sobre el mar; observaban las nubes de cambiantes colores, quizás vagabundos, distantes, en el vuelo sincopado de las gaviotas. Más tarde, cuando la noche caía y el mar hacía saber de su existencia sólo en sonido, las luces de la terraza se encendían. Ernesto reiniciaba la lectura de sus revistas deportivas, «anti-Helena» se abstraía en pensamientos cosmogónicos y Julia, con sus inmensos ojos sorprendidos, parecía calibrar el fracaso de su iniciativa. Pasaban los atardeceres en reposo, ocupando un espacio igual al de sus propias dimensiones, como la flecha disparada del arco en la aporía de Zenón: inmóviles.

Jaime y don Andrés dejaron de acompañarlas a partir del tercer o cuarto día. Ambos organizaron su vida al margen de sus compañeros y una noche, los tres ya instalados en la terraza, «anti-Helena» aventuró la pregunta:

—¿Qué habrá sido de esos dos? ¿Qué habrá sido del profesor y de Jaime?

La interrogación permaneció unos instantes en el aire calmo, como flotando aún en la voz modulada y correcta de la muchacha, hasta que la revista de Ernesto rasgó con ruido de papel el ámbito incoloro.

—El amor separa y la discordia une —se oyó decir a Julia.

Y el Ernesto:

—Eso me suena.

—Empé-docles.

—Lo que sabe la Julia, ¿te das cuenta?

Fue en el silencio que siguió donde Ernesto y «anti-Helena» interpretaron la significación de aquel quiebro en la voz de Julia.

—No te preocupes —«anti-Helena»—. Los tíos *son así y estamos en Crotona. Te dije que aquí no había ya escuela de doctores —¿recordáis al cachondo de Demócedes y al rey Darío?— ni tampoco queda rastro de las comunidades pitagóricas. Julia, maja, lo siento. Los* tíos *son así. Hoy, tú; mañana, yo, si me dejara. Aquí se dejan, por lo visto, todas.*

Y Ernesto, doblando cuidadosamente su periódico y dispuesto por primera vez en muchos días a tomar parte activa en la conversación:

—Yo recuerdo la guerra entre Crotona y Sybaris. Jaime y el profesor, y en general los tíos, *somos como los caballos de guerra de los sibaritas. Si el enemigo nos encandila tocándonos la flauta,*

olvidamos la guerra y bailamos al son que se nos dicta. Realizando este descubrimiento obtuve su escuela: yo prefiero bailar mi propio aire. Cuando me harto de una revista con tipas desnudas, la rompo y compro el número siguiente. Eso a nadie daña, ¿verdad niñas?

Se hizo otro largo silencio que arropó el mar con su sonar monótono sobre la playa. Y al fin:

—Más de una vez me he preguntado qué has venido a hacer aquí, Ernesto. Me he preguntado incluso por qué te has tirado cinco años con nosotros, pretendiendo estudiar Filosofía, entre lectura y lectura del As, *el* Lib *o la* Marca.

Y él:

—El As *nunca lo he leído, «anti-Helena», amor mío. La* Marca, *como dices, sí. He venido aquí en busca de lo mismo que tú y la Julia. Voy rastreando el mito. El mito es nuestro pan y nos lo están negando las multinacionales, la USA, el consumismo y la falta de piedad de unos con otros...*

—Julia, hija, éste se suelta el pelo. Vaya rollo, macho...

—Calla, «anti-Helena». Sigo: fui a la Facultad a buscar mitos e ideas. Estamos saturados de ideologías, pero falta la idea fundamental. Diógenes de Apolonia atribuye al aire el pensamiento, la sensación y la vida. Y hemos matado el aire o, al menos, lo hemos infectado hasta dejarlo fétido. Como no he hallado ninguna idea que merezca el dolor y la pena, he decidido permanecer fiel a mis ideologías personales: el fútbol, la pornografía. Decidme, niñas, ¿qué diferencia existe entre pertenecer a un partido político y ser socio de una entidad deportiva o de un club *de* strip-tease?

—Filón nos inventó el Verbo *y nos lo mató luego. Más tarde, el despotismo de lo universal, el* dasein *y el ser-para-la-muerte, Sartre y cuantas náuseas se deseen. Mierda —dijo Julia con la misma voz sollozante que había adoptado al pronunciar el nombre de Empé-docles.*

De la oscuridad surgió la palabra serena y leve de «anti-Helena», compendiadora como el propio corazón de la Noche:

—Dios, no os pongáis trascendentes, chicos. Mañana será otro día.

Y ella, Julia:

—Eso es, lo que faltaba: Dios.

Filópono Estobeo, discípulo dilecto de Pitágoras, lo dejó ya claramente enunciado: «lo vacío penetra en el Cosmos, el cual, como si dijéramos, lo inhala o lo acoge en sí, igual que el aliento de entre cuantas cosas lo rodean».

Julia decidió salir temprano aquella mañana que presagiaba más calor que nunca. Durmió mal y entretuvo su insomnio con la recitación, una y otra vez, de la máxima número 10: «ayuda al hombre que trata de levantar su carga, pero abandona a aquel que la depone». Era aún de noche cuando decidió dejar la cama, levantarse, tomada ya la decisión. Jaime había dispuesto su carga de dolor, que era ella misma. Para él, Julia constituía, sin la menor duda, una insufrible pesadilla, un bulto insoportable de miseria humana que destilaba un humor resbaladizo y hediondo. Era imposible que nadie pudiese cargar con aquel fardo viscoso sin que al poco tiempo se deslizase por los hombros de quienes lo intentaban. Una vez en el suelo, la masa dolor-Julia se expandía y, en un proceso de ósmosis, la tierra la absorbía y la reconformaba para devolverla de nuevo al mundo de las realidades cada vez más feble y enfermiza, con menor resistencia e incrementada la capacidad en la destilación de aquel sudor untuoso que le impedía aferrarse a alguien por intenso que fuese el esfuerzo que pusiera en ello. Era cosa sabida y confirmada.

Se levantó de la cama y cumplió con rigor la norma 29: «tras levantarse del lecho, enrolla los cobertores y allana el lugar donde yaciste». Cumplir en el vacío con alguna regla imperativa constituía un respiro que aligeraba el alma. Decidió comportarse durante aquellas últimas horas como un discípulo pitagórico ejemplar, cubriendo así el compás de espera hasta el advenimiento del gran desacato que, desde tiempo atrás, venía amenazándola. Se despojó de su liviano camisón y penetró en el cuarto de baño sin encender la luz. Era, en efecto, un eficaz lenitivo atenerse a la regla sacralizada y redentora, «no te veas en un espejo junto a una lámpara». Desnuda, en el apenas per-

ceptible resplandor de una amanecida aún remota, posó el pie izquierdo en la superficie acogedora y fresca de la bañera. Después, al calzarse, comenzaría a hacerlo por el pie derecho, siempre a tenor de las sagradas normas.

En el frescor del baño de agua tibia se dio cuenta de la pérdida de su esperanza de obtener en Crotona una respuesta a su vago ideal de comunión con las realidades del mundo, desposeía de sentido a su existencia, a los principios mismos de las cosas que son en lo sensitivo y en lo fáctico, en definitiva, la destrucción de las homeomerías. El viejo Anaxágoras de Clazomene estaba también en posesión de la verdad. Estéril la semilla creadora de cuanto existe, el mundo deviene una masa compacta, intransitable, en la que lo pequeño no puede desgajarse de lo grande y en la que todo cobra un tono uniforme, sin calor ni estímulos a apetencias posibles. Pensó en la pérdida de su nous *y, en fin, con el primer destello de claridad que asomó por la ventana de la habitación, tomó el jabón y comenzó a asearse. El agua había enfriado su cuerpo hasta el límite de la insensibilidad.*

Ahora paseaba por el puerto y recibía sobre su cabello rojizo y su tez pecosa el lametón, humedecido y áspero, del sol. Pensó que, muerta en ella la fruición por el esoterismo pitagórico, nada ya le afectaba. Empédocles, el de Acragas, tuvo razón al formular los dos estadios determinantes del alma: la muerte del período del Amor, como capacidad de ejercerlo, trae en sí la Discordia, que es pugna indecorosa de todo lo que existe y en la que el sol pierde hasta su naturaleza ígnea para hacerse reflexión de sí mismo y perder así su propia identidad. El mar azul contenido entre los muelles del puerto y que rutilaba en aparente libertad más allá, en las latas mareas del golfo de Tarento, no era tal mar. El aire no era aire. Todo había sobrepasado su medida y nada era nuevo en la mañana recién aflorada. Una vejez, monstruosa y deforme, se apoderaba del universo entero y tendía sobre todas las cosas un velo de tonos cárdenos y sepias, cuya superficie se poblaba de tumores y quistes. El sol —como temía Heráclito—, sobrepasado en su medida, veía tras de él el perfil de las Eríneas, ejecutoras de la justicia, que intentaban reducirlo. Se había conformado el Caos y anulado la oposición de los contrarios. Era el fin de la diosa Diké, personificación de la normalidad que emana vida.

—Vamos a comer, Julia.

Se encontraron cerca de la colina del templo de Hera. Ernesto llevaba bajo el brazo su revista ilustrada. La tomó con la otra mano y la ofreció a la chica:

—He estado por ahí, viendo pornografía. ¿Quieres hojearla un poco?

—No, Ernesto, gracias.

Penetraron en la primera taberna que encontraron en las afueras de la ciudad. Se sentaron, frente a frente, en una mesa que eligió Julia en un rincón apartado del establecimiento, donde la luz rabiosa del mediodía llegaba ensombrecida. Ernesto dejó la revista encima de la mesa y observó a su amiga:

—Ya sé por qué has elegido esta mesa apartada. Has llorado o algo te ha producido una reacción alérgica en los ojos.

—He llorado.

Y Ernesto, tomando la carta de encima de la mesa:

—¿Y qué tal sienta eso?

—Bien.

Y él, como meditando, mientras jugueteaba con la carta entre las manos:

—Julia, hazme caso. Vuelve a tus ideologías habituales, vuelve al ejercicio del amor, es decir, olvida a Jaime y busca a otro. Es preciso olvidar, Julia.

Julia sonrió, sumergió, como de costumbre, en un mar de múltiples acentos azulinos cuanto sus ojos alcanzaron:

—¿Y qué hacemos con tu idea fundamental, Ernesto?

El hombre, deslumbrado por la emanación de círculos en espiral que surgían del rostro semive-

lado de Julia y ascendían a los torbellinos nacidos de las alas de un Eros de indecible pureza:

—Mierda, mierda. Eres hermosa, Julia.

Extendió la mano y tocó con sus dedos los dedos de la muchacha. Julia sonrió sin retirar la mano:

—Siempre me pareciste el mejor del curso, Ernesto. Perdóname. No puedes imaginar cuánto lamento hacerte esto. Voy a ser para ti todo un problema, un nuevo teorema de Pitágoras aún no formulado. No me importan los otros dos. Importáis tú y «anti-Helena». Perdonadme, lo siento. Y más estando aquí, en el extranjero. Seré todo un problema, créeme.

—Julia, deja de llorar. Me abruma ver tus lágrimas. Toma, vamos a comer.

Le ofreció la carta. La muchacha no se molestó en recogerla de las manos de Ernesto:

—No hace falta la carta —dijo—. Sé lo que voy a tomar: un gran plato de habas.

Y Ernesto, mirándola a los ojos, sonriente y fingiendo tristeza en la voz:

—Crotona ha acabado con tu ideal pitagórico, ¿verdad? Yo pediré una ración de repugnante pasta, a ver si acabo con la diarrea.

A su batir de palmas acudió un camarero, encargó la comida y cayó en la cuenta de que, ante él, Julia fruncía los labios con un temblor desconocido en ella. Trató de animarla:

—Eres masa que merece amor eternamente, número impar e ilimitado, Julia.

—Filolao de Crotona, ¿verdad, Ernesto?

—Eso es, Filolao.

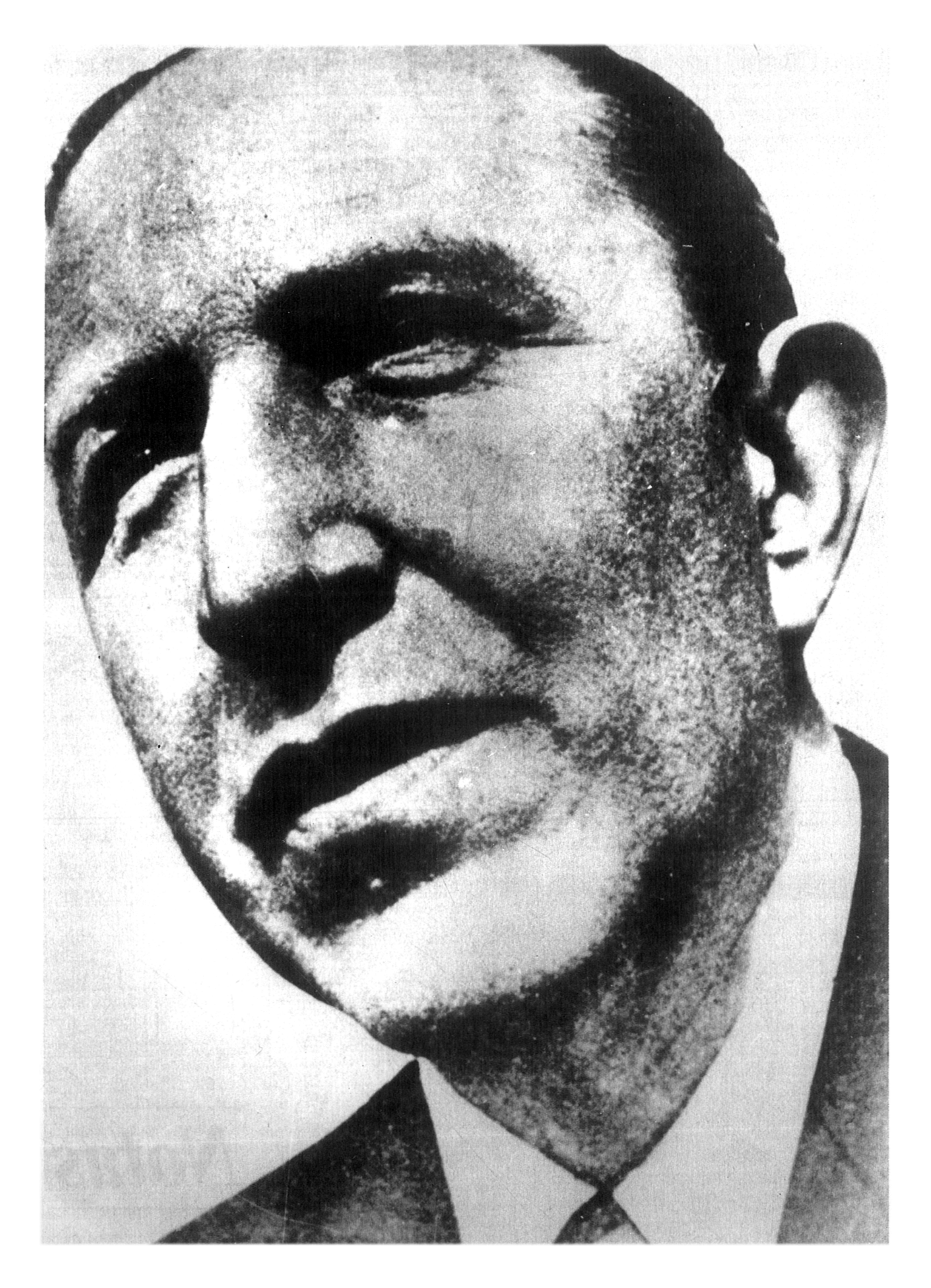
El camarero les sirvió la comida y Julia comenzó a ingerir con avidez su plato de habas de Catania. Repitió:

—Perdonadme los dos, tú y «anti-Helena».

Sobre Crotona se cernió la Noche, «domadora de dioses y de hombres...»

JORGE FERRER-VIDAL

Notas



Pedro Salinas

La creación poética de Pedro Salinas

I

La obra de Salinas, incluyendo sus ensayos, sus estudios, su teatro, sus novelas podrían ser abarcados por ese epígrafe, pero me voy a referir sólo a su verso.

1.1 Toda su poesía ha sido presentada en tres grupos; quizás haya sido Jorge Guillén el primero en hacerlo, si no fue él, por lo menos él fue quien lo ofreció de manera más exacta, así: Etapa inicial (1923-1931), comprende *Presagios, Seguro Azar, Fábula y Signo.* La segunda etapa (1933 a 1938), que desarrolló el gran tema amoroso, *La voz a ti debida, Razón de amor, Largo lamento.* Esenciales son también, dice Jorge Guillén, los tres libros de los años 40, *El contemplado, Todo más claro* y el póstumo, *Confianza.*

1.2 Es evidente que la agrupación de estos nueve volúmenes es perfecta, lo cual no es óbice para que desde un punto de vista personal no se intente otra. La parte central es la cumbre del estro poético de Salinas, encuadrada entre un presentimiento, un azar seguro, el mito y su significado y la creación última, como si hubiera logrado salir de la tormenta de la pasión.

1.3 Creo que *Seguro azar* es título que hay que relacionar con los versos muy conocidos de Mallarmé: «un coup de dés jamais n'abolira le hasard». En los años 20, los que éramos jóvenes sentíamos un gran respeto por el profesor Salinas, que partiendo siempre de una documentación al día, se presentaba sin gesto pedantesco de ninguna índole, y admirábamos en el poeta su capacidad de elegir entre cientos de versos uno precioso. Que en seguida manipulaba, cambiándole el sentido. «La voz a ti debida» es el verso de Garcilaso, que quiere decir la voz que a ti se debe, pero Salinas, intencionadamente, le da un nuevo sentido, la voz que a ti te debo. Ya veremos que el poeta le debe a la amada constantemente múltiples tesoros. «Razón de amor» tiene el mismo significado que en el siglo XII: narración, relato, historia de un amor y nuestro poeta está completamente seguro de que nadie entenderá amor razonable, razón opuesta a pasión. «Largo lamento» pentasílabo becqueriano al que se acoge no para oír el «ronco viento», sino para ver convertido su placer, su dicha en horrorosa tormenta del corazón. Ese terror del que ya dijo Shelley: *Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror.* Shelley daba una esencia, Salinas una trayectoria, placer, gozo y tras el punto culminante, un descenso que nos conduce a una pausa, a la serenidad de *El Contemplado,* de *Todo más claro* y *Confianza.*

1.4 Estas relaciones, estos juegos, ese mundo de reflejos y sombra, de ausencia y presencia es el de nuestro poeta. Para penetrar en su poesía en conjunto, como un todo, yo prefiero ver una víspera, un presente, un ocaso. Una vida cumplida, alejada de la desesperación romántica. Vida que es dicha y dolor, y no nos deja en el abismo sino que nos eleva a la clara serenidad. Yo diría que son los cuatro movimientos de la Sonata.

2.1 Muchos han encontrado en los tres primeros volúmenes el anuncio de su creación. Lo que creo cierto, pero me parece necesario incluir la prosa de *Víspera del gozo*.

La versificación saliniana ya ha sido estudiada, así como su imaginismo; superrealismo y los contactos con el futurismo, dadaísmo. Yo no olvidaría la greguería que a veces en Salinas es una metáfora o comparación.

Desgraciadamente, Marcel Bataillon relacionó esta poesía con el conceptismo y Leo Spitzer, por su cuenta, sin conocer quizás lo escrito por M. Bataillon, incidió en lo mismo; Guillén, con razón, protestó inmediatamente; en mi opinión todavía sucedió algo peor, se habló del misticismo de Salinas.

Juan Ramón Jiménez ve así a Salinas: «todo frondoso, frondoso y frutado de hoja, fruto y flor en fervorosa concentración, con tierra aún en los pies; árbol bueno y cariñoso que se ha arrancado él mismo de su huerto solitario, por acercarse sonriendo, aunque sin hacer nada más para que le veamos». *(Españoles de tres mundos)*. Los estudios de Elsa Dehennin, Bertrand Sesé, Pierre Darmangeat, J. A. Maravall, González Muela y otros, son siempre interesantes. Quisiera recomendar que al editar *La voz a ti debida* se siguiera la primera edición dirigida por el propio autor, quien marca claramente las 70 poesías que forman el poema y también los blancos que estructuran cada poesía; lo mismo debe indicarse respecto a *Razón de amor*.

2.2 Yo no buscaría influencias, ni la de Meléndez Valdés, ni las de Bécquer, en cambio me acercaría a los sonetos de Shakespeare, sonetos de amor. Solita ha editado excelentemente la poesía de su padre y el magnífico prólogo de Jorge Guillén.

3.1 Tanto en prosa como en verso Pedro Salinas ha tratado del amor, de la aventura amorosa ¿real, inventada? de todo hay un poco, quizás.

En general se podría afirmar que la trayectoria del amor es la de la vida, comienzo, plenitud, final. González Muela ha indicado en su edición de *La voz a ti debida* ese cauce: «El clímax de la pasión, de la posesión de la amada, va, aproximadamente, desde el v. 702 al 855. La separación de los amantes ya se percibe claramente a partir del v. 986 (Pág. 16). Citaré siempre por esta edición.

3.2 El poeta y la amada. El amante es creación de la amada. Es algo nuevo. Su voz a ella la debe, ella es la fuente final de su amor, «el amor mi amor a ti debido». Y al final «Lo que más / pena me ha dado, al callártela, / es tu voz». Voz densa, cálida, más palpable que tu cuerpo. «Pero ya iba a traicionarnos» (poesía 56) y en la poesía 62 «posesión tú me dabas a mí» y en la 63 «no te vayas dolor, última forma de amor». Pero el verso final dirá, «corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito» (poesía 70).

3.3. ¿Y quién es ella? Los que más han disparatado son los que niegan su existencia. Es claro que el amante no quiere decir su nombre, hubiera podido llamarla Elena o Elvira o Leonor o Adelaida, prefiere el pronombre Tú, Yo, no como signo de

intimidad y aún menos para despistar y salvarla de la sociedad. Es el enlace del amor, lo que hace de dos uno, la pareja. Tampoco la describe y hubiera podido acudir a la tradición, ¿rubia, morena?, ¿ojos azules, verdes, negros y ardientes? Los brazos, las piernas, la cintura, algún gesto y la risa. En lo que insiste es en su firmeza y energía. Ella es toda vida y como tal decisión, sin titubeos ni dudas. Quizás por eso nos la presenta de veinte años, aunque por su decisión, parece más bien persona de experiencia.

3.4 Tampoco nos dice cómo tuvo lugar el encuentro, no fue fortuito, pero lució como un rayo. Tampoco en *Vísperas del gozo* o en los tres volúmenes primeros, los datos abundan. Las escenas del comienzo tienen lugar sólo en la isla del amor, en sus límites exclusivos; al final con un cómulo de detalles aparece New York. Esto nos indica que el Eros europeo ha cedido la plaza al norteamericano.

3.5 Las dos culturas diferentes serían un atractivo más, sin contar la madurez del amante, guía, compañero, tímido a primera vista, sensual y goloso. A ella todo le debía parecer gracioso, la bondad, la cortesía, la no agresividad. Es muy posible que la amabilidad acogedora, sedujese a la norteamericana, si es que lo era. Para corresponder a sus favores, pensaría que no podía hacer otra cosa que entregarse, dulce y amorosa correspondencia.

3.6 Al empezar le pareció al poeta que todo era un juego, un capricho de la niña.

Y nunca te equivocaste,
más que una vez, una noche
que te encaprichó una sombra
—la única que te ha gustado—.
Una sombra parecía.
Y la quisiste abrazar.
Y era yo. (Primera poesía.)

La primera inseguridad. El no es él, es el paciente ante lo que es actante. Sin darse cuenta comete un error a medias: creer que su actitud era un capricho y el primero y que su presencia –vendaval de amor– sorteara todos los obstáculos. Hay que saber esperar a que el fruto madure. Pero en la segunda poesía insiste: «Aunque sé que es inútil. / Que es juego mío, todo, / el esperarla así / como a soplo o a brisa». Quizás pensó que esas americanas son verdaderamente sorprendentes, por su frenesí, su energía, «cuando ella venga / desatada, implacable / para llegar a mí». Todo cedería, no habría obstáculos gracias a su amor, su presencia.

3.7 Se ha captado por todos ese frenesí del inicio, que al fin y al cabo, es lo que tienen de común frecuentemente las relaciones amorosas. Antes de hablar de ella, debemos pensar en él. La poesía 19 «Sí, todo con exceso». Muy característico del poeta, siente tan profundamente la realización del deseo, que crea un mundo no egoistamente para él, es la exigencia de todo su ser. Véase la poesía 20, que empieza «Extraviadamente»...

Pero para querer
hay que embarcarse en todos
los proyectos que pasan,
sin preguntarles nada.

Llenos, llenos de fe
en la equivocación
de ayer, de hoy, de mañana
que no pueden faltar.
De alegría purísima
de no atinar, de hallarnos
en umbrales [vísper], en bordes
trémulos de victoria
sin ganas de ganar.
Con el júbilo único
de ir viviendo una vida
inocente entre errorres.

Veremos más adelante que inocente se relaciona con culpable, ahora me parece que quiere decir sincera, auténtica y limpia.

3.8 De la amada lo que sabemos es a través del amante. Cuerpo espléndido, mujer enérgica y decidida, incapaz de duda. Sin embargo el poeta más de una vez va en busca del alma de ella, librándola de todo lo superficial, lo externo, lo social, sublimando el Tú, queriendo labrar un nuevo ser. Alegre sí, haciendo de la vida, del amor una melodía de felicidad y de dicha, pero intentando suprimir la *ancha* risa, muy americana. Salinas quiere aliviar el amor de toda carga mundanal, de todo materialismo, obligaciones. «Sí, por detrás de las gentes / te busco». Aún más, «Por detrás de ti te busco» (poesía 3). El está dispuesto a dejarlo todo (poesía 4).

Y al verte en el amor
que yo te tiendo siempre
como un espejo ardiendo,
tú reconocerás
un rostro serio, grave,
una desconocida
alta, pálida y triste
que es mi amada. Y que quiere
por detrás de la risa. (Poesía 21.)

Si ella fuera así, es decir, otra de lo que es, pero la verdadera, exclama el amante «¡Qué gran víspera el mundo!» (poesía 13). Afirmando en la poesía 14, «Para vivir no quiero / islas, palacios, torres, / ¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!» y el verso final dice, «Yo te quiero, soy yo». Qué lejos de la sombra de la poesía 1, esa sombra de la cual creía que se había encaprichado ella.

3.9 El tiempo, un presente delicioso entre un pasado (veneno) y temblando de futuro (poesías 13 y 8). Pero ha llegado a la cumbre «Y veré / que ahora sí es mía, ya», también en la poesía 8. Y puede afirmar en la poesía 22 que empieza «Afán» «haber llegado yo / al centro puro, inmóvil de ti misma».

4.1 Estamos en la cresta de la ola amorosa y su impulso cede. Y la poesía 23 empieza con un verso desconcertante: «Yo no puedo darte más. / No soy más que lo que soy». Y su ritmo se mueve con la repetición tan característica del poeta. Es un verso que vuelve tres veces con una intensidad sorprendente, «¡Ay, cómo quisiera ser!». En

la penúltima variación insiste «¡Y, ay, cómo quisiera ser!» terminando la poesía, de una manera sobrecogedora: «Pero / no soy más de lo que soy».

4.2 Algo ha sucedido que tenemos que explicárnoslo. Es indudable que la amada pide más de lo que el amante puede dar. Exige quizás el divorcio o, lo que es peor, que esos años de amor debe acabar, pues ella cree llegada la hora de que termine esa vida de sueño, de ilusión y ha decidido, toda ella energía, que debe aceptar el matrimonio.

4.3 «Despierta. El día te llama / a tu vida: tu deber» «Y nada más que a vivir» «Tu tarea / es llevar tu vida en alto» «Ese es tu sino: vivirte. / No hagas nada. / Tu obra eres tú, nada más» (poesía 24), sin nada becqueriano. Es el motivo de Salinas, otras veces en la forma de abrir y cerrar los ojos, esto es, la acción, el enfrentamiento con la realidad y el soñar. Sin embargo al llegar a este punto, se debe enlazar el tema de la vida con el acorde en fortísimo de la primera poesía del poema:

Tú vives siempre en tus actos,
... es tu música.
La vida es lo que tú tocas.
....
Tú nunca puedes dudar.

4.4 Es una separación resignada, sin recriminaciones, sin quejas. Penetramos en la soledad, teme que le roben «el amor a ti debido». «El sueño es una larga / despedida de ti» «Pero sí, despedida: / voy a dejarte» «Te abrazo por vez última». Y luego el cruce del tiempo del reló y el del corazón. En la poesía 29 «cuando abres, cuando cierras / los párpados, los ojos». En la poesía 30 lloran los dos, en la 60, llora sólo él. A partir de la 31 empieza la busca de la amada perdida y en la 32, la nueva realidad «Ya no puedo quererte». Las imágenes continúan en toda su belleza: tus mejillas islas de coral. Y en la 33 nos dice con claridad: «No, no te quieren, no / Tú sí que estás queriendo». Se puede pensar que ha encontrado a otro hombre, pero creo que es más pertinente, lo dicho antes, que la amante ha decidido un nuevo cauce social a su vida, el matrimonio.

4.5 El poema comenzaba viendo el amante en ella un ser incapaz de duda, pero en la poesía 40 es «criatura dudosa» y que a él, a su querer hace surgir la «desnuda Venus cierta». De repente al lado del tú aparece un nombre, nada menos que de una Diosa, la de la belleza, la del amor, mas ¡ay! también voluble y cambiante. El Poeta siente que está insistiendo demasiado y pide perdón, «Perdóname por ir así buscándote» (poesía 41). Salinas es siempre el Escultor, el Guía, el Maestro (poesías 37, 38, 39) nuevo Pigmalión, nuevo Virgilio.

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti.
Perdóname el dolor, alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
Ese que no te viste y que yo veo,
nadador por tu fondo, preciosísimo.

Todavía, «ascendiendo de ti a ti misma». Es como si dijéramos una *Vita nova,* en constante renovación.

4.6 El ritmo de frenesí, siempre ascendente terminaba en la poesía 23 «Yo no puedo darte más» y hasta la 43 hay una suave constante introducida por la cronología, que es un querer recordar, «¿Hablamos desde cuándo?» y vuelve el ritmo acelerado y ascendente, preguntas sin respuestas, la terrible angustia de la soledad y el deseo acuciante de la sensualidad, de la ausencia que enardece la presencia pasada. «Cuántas veces he estado –espía del silencio– esperando unas letras» «Imposible llamarla». Es un náufrago en la terrible desolación de la soledad, de la noche, sólo el día y la voz podrían confirmarle que él la ha querido y la quiere. Mundo de sombras y reflejos. La nostalgia de la sensualidad de ella que nos lleva a las lágrimas sólo de él, a su sabor amargo, «del que está sólo ya con su pena», y oímos el grito desgarrador, desolador, que únicamente por la forma poética se puede ensordecer:

No quiero que te vayas,
dolor, última forma
de amar (poesía 63).
....
Si tú no me quedaras,
dolor, irrefutable,
yo me lo creería,
pero me quedas tú.
Tu verdad me asegura
que nada fue mentira.
Y mientras yo le sienta,
tú me serás, dolor,
la prueba de otra vida
en que no me dolías.
La gran prueba, a lo lejos,
de que existió, que existe,
de que me quiso, sí,
de que aun la estoy queriendo.

«Pero a ti, a ti, memoria / de un ayer que fue carne / tierna, materia viva, / y que ahora ya no es nada / más que peso infinito»... «¿quién te sostiene / si no es la esperanzada / soledad de la noche?» «recuerdos en las almas». Y en la poesía 65 acude al comienzo (poesía 14) «no en palacios de mármol... en leves mundos frágiles / hemos vivido juntos».

Un minuto era un siglo,
una vida, un amor.
....
Atravesando mares,
hechos de veinte lágrimas,
diez tuyas y diez mías.
....
No te mires, al alma,
a la sombra, a los labios.
Mírate bien la palma
de la mano, vacía.

Y en la poesía 67 «¿Quién, quién me puebla el mundo / esta noche de agobio?» ...«Sombras y yo. Y el aire / meciendo blandamente / el cabello a las sombras / con un rumor de alma.» En la poesía 68, «¡Y qué sombras tan morenas!» «si es alma de carne o sombra / de cuerpo». Poesía 69 «¿Y si no fueran las sombras / sombras? ¿Si las sombras fueran... cuerpos finos y delgados, / todos miedosos de carne?»

¿Y si hubiese
otra luz en el mundo
para sacarles a ellas,
cuerpos ya de sombra, otras
sombras más últimas, sueltas
de color, de forma, libres
de sospecha de materia;
....
cuerpos disfrazados
de sombras, sobre la Tierra?

4.7 El tema de la sombra inicia *La voz a ti debida* y con él termina el poema (poesía 70).

¿Las oyes cómo piden realidades,
ellas, desmelenadas, fieras
ellas, las sombras que los dos formamos.
....
Los dos las buscaremos,
un color, una fecha, un pecho, un sol.
Que en ti, sé tú su carne.
Se calmará su enorme ansia errante,
mientras las estrechamos
ávidamente entre los cuerpos nuestros
donde encuentren su pasto y su reposo.
Se dormirán al fin en nuestro sueño.

Este gran poema de amor termina con la nota Triunfante de la carne y la Tierra, afán, avidez:

Donde el amor inventa su infinito.

II

5.1 El poema anónimo del siglo XIII, tiene dos partes, la primera «Razón feita d'amor», es decir, dictado, narración, historia y la segunda «Denuestos del agua y el vino». Si *La voz a ti debida* tiene el subtítulo Poema, *Razón de amor* lleva el de Poesías. Salinas se acoge al título medieval porque él va a contar su historia de amor, que también tiene dos partes, una de 43 poesías y la segunda de ocho, marcando la diferencia, pues las últimas llevan título.

5.2 El poeta empieza insistiendo en que ha sido ella la que ha querido la separación. A partir de ese momento es la narración de una nostalgia sensual conmovedora. El adiós es siempre una forma de muerte. Busca la salvación, en el hecho de que-

rer salvarse, pero lo cree imposible. La amante es una «Pastora de milagros». Estos milagros son sus ojos, su voz, y ahora su risa, ve el pasado como un mundo sin pecado. Lo natural de ella a veces se le olvida. Y en el recuerdo vive de milagro el amor fabuloso,

Que el hecho más sencillo,
el primero y el último
del mundo, fue querernos.

Si antes todo era un futuro, ahora es un pretérito definitivo que empaña el sonido de su verso. La luz la creaba la amada y en la poesía 7 se presenta el antes y el ahora y ve su vida convertida en un futuro que depende del pasado. Y más terminantemente aún en la poesía 8, no hay retorno, sólo vale vivir. Otro de los aciertos constantes, «el recuerdo es / la pena de sí mismo, / el dolor del tamaño / del tiempo».

5.3 En la poesía 9 hay una nostalgia llena de reproche y en la poesía 10 el reproche es directo. El no hiriente de ella, poesías 11, 12, 13 y 14.

5.4 Sigue hablando del dolor de la ausencia «¡Cuánto tiempo fuiste dos!». Es la poesía 15 que tiene un segundo verso «Querías y no querías», el cual quizás nos lleva al *Don Juan* de Mozart, vorrei e non vorrei, pero no hay una nota general sino muy personal. «Y en el borde de los besos, / ni tu corazón ni el mío / sabía quien se acercaba; / si era la que tú querías / o la quería yo.» continúa la ingeniosidad. «Y por fin junto está todo... Y ahora os beso a las dos / en ti sola.» Luego en la 16 «Tú dormida, yo en vela» «...el ritmo / de tu vivir soñando.»

5.5 La poesía 17 nos eleva a un amor que alcanza un sentido cósmico:

¡Qué sosegadamente
se hacía la concordia
entre las piedras, los luceros,
el agua muda, la arboleda trémula,
todo lo inanimado,
y el alma mía
dedicándolo a ti!

«Y casi / dejé de amarte por amarte más». Entonces sigue dirigiéndose a la ausente «inmensamente confiado... salvado ya del miedo / al cadáver que queda si se olvida.» En la poesía 18 sigue ofreciéndose, y su verso encuentra la profunda nota de dolor «...los amores alegres, / las solitarias citas / de la carne y las alas.»

Ella fingía ser «la hija del mundo, de tus padres, de la tierra / en donde nació el tallo de tu voz». Gracias al amor del poeta se llama por fin tú. Así ella no recibe la vida, la crea, ser ella misma, y tener un alma que la da el amor. Poesía 19, y en la 20 canta

Por eso no se sabe
de qué profundidad
viene el amor, lejana,
si de honduras de cielos
o entrañas de la tierra.

5.6 «Tú nombre no se escribe / donde se escribe, con lo que se escribe». «Y el pasado se ve / tan escrito en los ojos, / que mirar a alguien bien / es elegía o cántico... Tú nombre no se lee / donde se lee, con lo que se lee» 21 y en la 22 «Si la voz se sintiera con los ojos, / ¡ay, cómo te vería! / ...Tú palabra / tiene visos de albor, de aurora joven, / cada día, al venir a mí de nuevo.». En la 23

¡Qué fácil unidad
de los que son iguales!
¡Qué entenderse tan liso,
de arena con la arena,
de agua con agua o luz
y luz!

El poeta piensa en la ausente tratando que le comprenda y le explica, poesía 24 «Cuando te digo «alta» / (ella quizás no era muy alta) no pienso en proporciones, en medidas: / incomparablemente te lo digo. / Alta la luz, el aire, el ave; / alta, tú de otro modo.»

En el nombre de «hermosa»
me descubro, al decírtelo
una palabra extraña entre los labios.
Resplandeciente visión nueva
que estalla...
haciendo mil pedazos
la palabra «hermosura» de los hombres.

Y lo mismo con la palabra «única». A pesar de la explicación, El Guía, El Maestro teme no ser entendido, comprendido. No es que ella se entrega, es que le ayuda «Y pensamos en ti, los dos, yo solo» 25. «No quiero separarme / de esa gran transparencia de ti en mí» 26. Sale a la superficie el dolor de la carne sublimada, con la insistencia del recuerdo «...de la misión del alma, / cuando hasta por las venas / la misma sangre va vuelta en recuerdo» «¡Qué frenesí es, quererte! / ¡Qué entusiasmo de olas altas, / y qué desmayos de espumas / van y vienen!». Y ahora en la 28 y 29 «Todo es labios, los míos o los tuyos / hoy separados». Luego el agua clara, transparente: «Todo lo niega la tierra, / pero todo se me da / en el agua». No debemos anticiparnos a *El Contemplado* ni a *Todo más claro.* Aún estamos muy lejos de esa visión, vivimos el recuerdo quemante del pasado.

5.7 Es la noche, la oscuridad, una nueva distancia, el silencio oscuro. Al amanecer el error, se palpan soledades nuevas, cuando viene el ocaso, otra vez la orilla oscura.

Y Cuando en la honda noche se nos colman
con júbilos, con besos o con muertes
los anhelos huecos,
que amor y luz abrieron en las almas (poesía 30).

Se ha marchado o te has muerto, la infinita distancia, la alta noche. «Todo sentido en eco / tuyo me lo convierte / el alma que te espera» 31. Dame tu libertad. No quiero tus fatigas / no ni tus hojas secas, tu sueño, ojos cerrados. Las dimensiones en azul.

«No tengo cárcel para ti en mi ser / Tu libertad te guarda para mí» 32. La bella poesía 33, con el precioso primer verso «Nadadora de noche / entre olas y tinieblas».

Y el rítmico ejercicio de tu cuerpo
soporta, empuja, salva
mucho más que tu carne.

Antes, poesía 24, el Guía y Maestro quería explicarle a ella, en la 34 pregunta «¿Cómo me vas a explicar, / di, la dicha de esta tarde». Visiones en sus ojos y no miradas, voces de su servir olvidadas, palabras sueltas, palabras

Y de estas nada se ha ido
fabricando, indestructible,
nuestra dicha, nuestro amor,
nuestra tarde.

Nuestra tarde de dos, que no es nada, nada, nada.

El «¡Pasmo de lo distinto!» sentido en el tiempo, presente, pasado, futuro. La luz de hoy no es la de ayer ni será la de mañana. «Si el vasto tiempo entero / –río oscuro– se escapa, / en las manos nos deja / prendas inmarcesibles / llamadas días, horas / en que fuimos felices» 35. En la 36 ¿Qué eligirá el fugitivo capricho o el destino fiel? No deja de atormentarse luz, lluvia, cielo y en la 37 toca fondo

Y tengo que creer,
aunque palpitas en lo más cercano
—sólo porque tu cuerpo no se ve—,
en la vaga ficción de estar yo solo.

Si te quiero te lo digo a ti, pero nunca sabrás que ese «te quiero» «sólo signo es, final y prenda mínima... del gran querer callado, mar total» 38. Ya sólo tienen pasado «¿Cómo vamos a querer / vivir más en lo que éramos?». Ellas, es decir, la forma del pasado reflejado en los espejos, son sólo pasado.

Y si el precio es una vida
que se parece a la nuestra,
tú no te equivocaste nunca:
La nuestra es la de ellos, ya 39.

Este dolor desgarrante termina en lágrimas. Es el tema de las tres últimas poesías. ¡Qué amante no ha llorado al ver muerto su amor!

5.8 No hay reconciliación posible. Poesía 40 «Una lágrima en mayo». Así empieza y termina «la lágrima de mayo» «El mundo se nos acerca / a pedirnos que le hagamos / felices con nuestra dicha».

...La dicha
nos escoge, nos declara
capaces de creación
alegre.

La pareja suficiente, dos vidas labrando el gran proyecto del alma 41. Nubes, fantasmas, horizontes... La vida que se cumplió. Las dichas cumplidas 42.

...¿No sientes
inmensas huestes de besos,
de resistencias...
El beso que se termina
otro se pide a sí mismo?
...¿No sientes
la gran riqueza de dar? 43.

IIa

Salinas sigue la *estructura* de la poesía medieval, pero no el camino. *Los denuestos del agua y el vino* es una *disputa,* en Salinas con un sentido muy suyo.

Son ocho poesías en metro muy largo y en largas poesías. Nos llevan de la *Salvación por el cuerpo* a *La Felicidad inminente.* En esa batalla silenciosa, atrevesamos la soledad. *Despertar, El dolor, Destino alegre, Verdad de dos, Fin del mundo, Suicidio hacia arriba.*

Se dirige a la ventana, sabiendo que hay luz, el dolor se impone, y la lucha, hermandad, Felicidad, Desgracia, El, ella; el otro mundo, que éste nos rehúsa, en el final cierto de nuestra creación, que es nuestra muerte; en la primera poesía, el ansia de ser cuerpo, todo quiere ser cuerpo y en la última: Miedo, temblor en mí, en mi cuerpo. Y ser felices es el hacernos campo de sus paces. La paz de la batalla hubiera sido ser felices. *Salvación por el cuerpo,* la primera es maravillosa: Nuestro primer hallazgo es el nacer, se nace sin quererlo. «Un día la infatigable sed de ser corpóreo, busca el cuerpo más cercano, ilusionados de que bastará a nuestro afán de carne. Un cuerpo es el destino de otro cuerpo, su cuerpo, el del amor, último y cierto. Ese que inútilmente esperan las tumbas».

III

6.1 Largo lamento, otra vez el poeta se acoge a un verso ajeno, dándole un significado nuevo. Si Bécquer trataba de profundizar en su yo, Salinas expresa el tormento de una felicidad pasada que sabe no volverá. Reprocha a la amada su alejamiento y abandono. El último libro de su amor está lleno de detalles, de descripciones, tiene lugar en New York, la gran metrópoli. Es muy tentador confrontar la ciudad de Salinas, sus escaparates, los anuncios, los salones de baile; el movimiento, peatones, coches, toda clase de vehículos, la pareja de ahora convertida en espectros. Su alegría, dinamismo, el placer de tanta energía, de la tentación magnífica del dinero y en cambio la angustia de Federico, dos amores tan diferentes que quizás van a dar lugar a una nostalgia muy diversa.

6.2 La versificación de Salinas es la de siempre el heptasílabo, junto al endecasílabo o al alejandrino y la melodía llena de imágenes, de juegos que no son conceptistas, pero que adentran y profundizan el significado. La primera poesía «La falsa com-

pañera», no intenta desorientar al lector, que puede pensar fácilmente que se trata del abandono de la amante, la amada como la tarde le deja en soledad.

6.3 Las 21 poesías tienen título «Pareja, espectro» la segunda, de verso de seis sílabas, que es una metro manejado como el octasílabo de romance, pero sin asonancia, o el de cinco sílabas.

Lo que ahora te pido
es más, mucho más,
que beso o mirada;
es que estés más cerca
de mí mismo, dentro.
Como el viento está
invisible, dando
su vida a la vela.
....
Lo que yo te pido
....
Es que estés en mí
como el corazón
mío que jamás
veré, tocaré,
y cuyos latidos
no se cansan nunca
de darme mi vida
hasta que me muera.

Las comparaciones se enlazan una tras otra. Acepta aún en la tercera que sea pasajera ausencia pero no olvido. En la cuarta poesía sale el recuerdo, puente que labra la memoria; sigue el mismo tema en la quinta, pero ahora no es un álbum. «Hoy son las manos la memoria». De repente en la sexta aflora lo inesperado, es volverse sombra «Estoy triste esta noche», porque el hombre hace daño «hace daño, hace daño». Es la conciencia «que nos callamos tantos años / con la complicidad de muchos besos». El daño que hace el hombre a los seres más tiernos, se llama amor. Exclama que no ha hecho daño a nadie, «Pero a ti te he hecho daño, te he querido»

Tu hermosura empezó, yo hice lo otro;
el gran daño de amarte
que tú constantemente me perdonas.

No cabe duda que se refiere a la amante desaparecida, recuerda las mazurkas y los valses. «Y eso no es culpa tuya, ni mía ni de nadie».

¿A quién podría echársele
la culpa de la sangre
por las venas oscuras o de esa
palabra que inventamos entre sueños?

No hay que precipitarse a analizar esa ética y aún menos a juzgarla, qué culpa tiene el hombre «de encontrar otra rosa entre las rosas». El poeta no encuentra más salida que amar el dolor que nos hicimos. Pero en la poesía siguiente (7) no sólo hay rosas –blan-

cas-rojas– hay una rosa pura la que le dirá: «Soy mis pétalos, / mi color, mi forma, soy la rosa pura. Tómame». Y el poeta despierta la conciencia, la cogerá con el pensamiento, recordará haber pisado el paraíso «antes del bien y el mal, de la mujer y el hombre». Y así podrá llegar a la realidad que crea el ofrecernos una rosa pura ¿La esposa?

6.4 La poesía 8 «Muere del sueño» Nunca se entiende un sueño / más que cuando se quiere a un ser humano; y toda la poesía se estructura con la preposición y el pronombre «Por ti he sabido». «Por ti supe» hasta llegar al «Por ti he sabido cómo andan los sueños». Este pronombre se refiere claramente a la amante. Andan dejando la huella en la playa como Venus al pisar la tierra. Así se sabe también cómo se muere en sueño; éste es el de *la voz a ti debida,* donde, en la poesía 40 se refiere a la amada, abandonando el Tú, como «desnuda Venus cierta» y ahora en su lamento la reprocha: («Has vuelto tu mirar hacia otro rostro»), pág. 484. Sueño, amor que finge vive.

Por ti sabré, quizá cómo viviendo
se resucita aún, entre los muertos.

El final irónico pero triste de la poesía ¿El otro se refiere al marido?

6.5 «Dueña de ti misma». Por primera vez nos habla del cuerpo de la amada. En un juego de astros, hojas, vientos y con mucha metáfora, aparecen los celos, el céfiro adolescente retrasado las coge por el talle en valses lentos. «Tu andar tan firme enorgullece al mundo». Los dioses la acechan, pero no son ellos los que disponen embelesados «con sus piernas tan esbeltas y claras»

Y que no hay fábula
más hermosa que un ser cuando camina
derecho a lo que quiere.

Y los ojos azul, pardo, gris, el color que le viste la mirada. «El color de tus ojos es de sino».

6.6 La décima poesía con la que cerraba Salinas *Largo lamento,* «Amor, Mundo en peligro», tiene ya la temática que aparecen en sus narraciones en prosa y también la ironía que dirige sus avisos.

IIIa

7.1 Las once poesías con que los editores terminan el libro no tienen título y lo que se ha hecho ha sido destacar el primer verso. La poesía once, la primera, «De entre todas las cosas verticales», nos da una preciosa descripción de Manhattan:

De entre todas las cosas verticales
en que el mundo revela
su parecido con la llama, anhelo
de vivir hacia arriba o no vivir,
lo que yo ahora te ofrezco a la memoria

no son los delicados rascacielos
con túnicas a cuadros
de luz y sombra, por la noche, coro
de lánguidos y esbeltos Arlequines
en el aire ambicioso de Manhattan.

Esta estampa de una grande sensibilidad con un apoyo picasiano capta muy poéticamente Manhattan y así se lo recuerda a su amada ausente, sus cuerpos como llamas se dicen lo que tienen que decirse.

7.2 «Qué olvidadas están ya las sortijas». Sortijas promesas, todo olvidado, «No te puedo pedir / que te acuerdes de mí como yo era», y sabe decir con profunda tristeza «sólo que me recuerdes como a algo / que uno recuerda que se le ha olvidado» e insiste «Mientras sepamos / exactamente lo que nos separa / no habrá separación». Su tristeza es tanta que ha de acudir a la muerte y al espejo como tumba.

7.3 «De marfil o de cuerpo», pero esta vez el primer verso dice «Tú que tuviste brazos / como vías celestes» y en la otra estrofa «Tú que tenías piernas / como dulces riberas» de algún río para el descanso o sueño de la siesta. Después la metáfora del abanico y en seguida el estuche, vida o ataúd.

7.4 Arranca de su infancia «Error sensible fue» va tanteándose, salió de su casa, pero no sabe dónde está: coge goloso un melocotón «y llegó a la amargura de la almendra». La esperanza, lupa poderosa. Es posible que en esta poesía se refiera a otros amores, pero lo que busca es el descanso y librarse de la fatiga acumulada que sigue inquietándole, sin nada de «Beato sillón», al contrario lo que busca es alguien que le dé razón de dónde está, razón de sí mismo.

7.5 No hay referencia al primer verso. Pero se trata de la ruptura, el poeta vive anegado en el olvido y persiste en el «hombre que te busca». El último verso: «y me marché a buscarte en el olvido».

7.6 Preciosa como todas y con el mismo juego, pero ahora el amor no está en una isla, sino en un salón y la ironía salineana habla sin demasiada crueldad. Gente de mundo refinada y frívola, pasando de la moda a las ideas, acompañados de cócteles. Al encenderse un pitillo «Cómo olvidar que yo te he dado fuego». Una tarde quizás en el campo le recuerda que «El aire nunca muere, no lo olvides». Y las tiendas de flores, nos dice como un día en la Sexta Avenida, hacía tanto frío que tuvieron que refugiarse en un Hotel donde como ellos estaban los Abelardos y Eloísas. El primer verso (Como ya no me quieres desde ayer).

7.7 Entre el primer verso «Perdóname si tardo algunos años» y la última estrofa «Por eso / perdóname si tardo / todavía en dejarte...». La naturaleza, la ciudad con los almacenes de más pisos del mundo, los trenes, los barcos: «Y si te dejo / quiero dejarte en algo / tan terso como un lago...» sin pecado, «Las sendas que probó te están estrechas: / acaban siempre en cuadros de familia».

7.8 «¡Cuántas veces te has vuelto!». Bellísima poesía del dolor de la ausencia. Volverse de espaldas es como no hablar, es un olvido. Todavía tiene la esperanza de oír su voz; una palabra puede salvarlo todo. «Por ti creo / en la resurrección, más que en la muerte».

7.9 «El aire es ya apenas respirable» porque sus preguntas no reciben contesta-

ción. El acudirá en cuanto le llame, le propone ser su compañero. Como he dicho en *La voz a ti debida,* la amada quiere casarse y no precisamente con él por eso no responde a sus preguntas que son la estructura de la poesía. Según el poeta hay que buscar la manera de realizar lo que se desea. Al lado del Tú aparecen las sílabas rotas de su nombre. El poeta sueña y en la tercera pregunta acude nada menos que a San Juan de la Cruz.

Las noches, sus praderas,
el rebaño de mansos rascacielos
pastando estrellas con el cuello erguido.

Y la poesía termina «nunca has pensado en responder a un sueño». Creo que el poeta vivía en un sueño que las personas que le rodeaban no podían comprender y especialmente la antigua amante, que él había querido crear. Compartir su sueño.

7.10 Es la poesía que nos da al verdadero Salinas siempre tratando de buscar lo más noble en todo personas y cosas. Y él que ha nacido para gozar de la vida y el mundo, lo que verdaderamente busca: «La conciencia de su ser».

Y entonces yo, ¿cómo yo
voy a saber lo que soy,
que tengo el alma tendida
delante del cielo mío?

7.11 [21] «No me sueltes» «Para unas manos juntas que buscan, *todo es víspera*».

Y así el canto de amor, indudablemente real, se transforma en mito, este es para mí el signo del amor, siempre Venus, Fábula y Signo.

He tratado de seguir fielmente la vida amorosa de la felicidad al dolor, apuntando el perfil de la danza y el verdadero ser del poeta, que cuando habla de espectros quiere decir reflejos y no quisiera terminar sin explicar el significado de las sombras. En la Universidad de Johns Hopkins pronunció una serie de conferencias, el tema versó acerca de «El poeta y la realidad en la literatura española» publicadas en inglés; *Reality and the poet in Spanish poetry* (primera edición, 1940; segunda, 1960). Destaco este párrafo.

«The poet places himself before reality like a human body before light, in order to create something else, a shadow... The poet adds shadows to the world, bright and luminous shadows, like new lights.»

Ojalá este trabajo mereciera las mismas palabras que dedicó al «Poeta y su crítico» en *Literatura española siglo XX.*

JOAQUÍN CASALDUERO



Salvador Dalí

La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí

Salvador Dalí, que nunca ha dejado de ser un elemento inquietante en el panorama del arte contemporáneo, está actualmente de moda. En los últimos años se han realizado exposiciones antológicas que suponen su consagración administrativa y su conversión en objeto especulativo. Estas páginas pretenden no tener nada que ver con esa moda, ya que no voy a referirme a la pintura de Dalí. El personaje, por otra parte, debido a la peculiar teatralización a que sistemáticamente se ha autosometido, convirtiendo su imagen y su vida en una obra de arte más, se presta a toda clase de bromas y pirotecnias del ingenio. Podrá caer en ellas quien sea incapaz de comprenderlo y de ver en él a uno de los principales protagonistas de la aventura estética del siglo XX. No es mi intención adoptar tal actitud; si en algún momento he de ocuparme de lo que pueda parecer locura, lo haré, como dice Lope de Aguirre en la novela de Sender, con el meollo de la razón. Quiero decir que, como espero demostrar, la chuleta asada de Salvador Dalí debe ser considerada con la misma veneración y estudiada con el mismo método que la noche oscura de San Juan o el prado florido de Berceo: como metáfora o símbolo clave que define una época de la historia del pensamiento, las artes y la estética.

En diciembre de 1933 los lectores de la revista *Minotaure* de París se hallaron ante un lujoso número de 122 páginas, con una composición de André Derain sobre cuatro cartas del tarot en cubierta, y un collage de Man Ray como frontispicio. El contenido era igualmente atractivo[1]. Cinco poemas del mismo Derain sobre los ases de la baraja; un reportaje fotográfico sobre los graffiti de las calles de París; diez fotografías femeninas de Man Ray; un artículo de Maurice Raynal sobre escultura, con fotografías de obras de Brancusi y Giacometti; una página de Igor Markevitch sobre teoría de la Música; el horóscopo de Rimbaud; tres trabajos de Benjamín Péret, Paul Eluard y Tristan Tzara, ricamente ilustrados y propios de la búsqueda de lo inquietante y lo insólito que caracterizó al movimiento superrealista. El de Péret, dedicado a juguetes y autómatas, hace dialogar a Hierón de Alejandría, Alberto Magno y Leonardo. El de Eluard presenta una teoría del erotismo y la extravagancia onírica en las tarjetas postales. El de Tzara explora la presencia del instinto reprimido en el simbolismo sexual de los sombreros de hombre y mujer.

Cuatro artículos se dedican a cuestiones de psicopatología, que tanto interesaron a los superrealistas y fueron una de las bases de su dialéctica doctrinal. Uno sobre teoría del sueño; otro sobre el arte como expresión liberadora a la luz de la dicotomía entre principio de Realidad y principio de Placer; un tercero, de Maurice Heine, sobre cla-

[1] Utilizo el facsímil de *Minotaure*, Ginebra, A. Skira, 1981, 3 vols. El número de diciembre de 1933 se encuentra en vol. I.

sificación de las psicopatías sexuales; el último, de Jacques Lacan, sobre el famoso crimen de las hermanas Papin. Breton y Dalí publican dos largos artículos, titulados respectivamente «Le message automatique» y «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style».

Entre las páginas 9 y 21 aparece una encuesta, «Émancipation de la peinture», en la que el director artístico de la revista, E. Tériade, propone una definición del arte moderno a Matisse, Braque, Picasso, Miró, Bores y Dalí. Las palabras de este último son la más extensa y la mejor articulada teóricamente de las declaraciones reproducidas por Tériade. Doy una traducción completa, que será base de mis consideraciones:

> Ya que se me pide una opinión sucinta sobre los problemas del *modelo,* la *espontaneidad* y el *azar* en la obra pictórica, diré que en lo que a mí respecta –intentando dar el mayor contenido a la brevedad de mi respuesta– el *modelo* no sería para el pintor más que una suculenta y gelatinosa *pata de cerdo asada,* en la cual, como todo el mundo sabe, la carne tierna y exquisita se limita a envolver con sus *delirios de suavidad nutritiva* el verdadero y auténtico hueso mondo de la objetividad. Pero la más sabrosa y mejor asada pata de cerdo, que, a poco que se reflexione, viene a ser la del *realismo,* resulta haber sido olisqueada desde hace siglos por el fino olfato de los pintores holandeses y finalmente devorada por Vermeer de Delft, que no dejó de ella más que el hueso frío que permitió al gran Meissonier descubrir, al lamerlo, las últimas exquisitas suavidades. Si en nuestro tiempo ya no hay *modelo,* no cabe sino pensar que el pintor se lo ha comido, y ello es tan universalmente sabido que no he de insistir en la inevitable nostalgia de todo pintor ante cualquier modelo. ¿Cómo podría la pata de cerdo seguir existiendo en nuestros días, cuando los superrealistas, superando el canibalismo de la carne, han llegado al de los huesos, para finalmente devorar los objetos y los seres-objeto? Baste decir que el modelo no puede existir para mí más que como metáfora intestinal. No sólo el modelo, hasta la misma objetividad ha sido devorada. Por lo tanto, sólo puedo pintar según ciertos sistemas delirantes de la digestión.
>
> En cuanto a la espontaneidad, he de decir que es también una pata de cerdo pero a la inversa, es decir una langosta, la cual, como sabe todo el mundo, presenta, al contrario que la pata de cerdo, el esqueleto al exterior, de modo que la carne superexquisita y delicada, o sea el delirio, ocupa el interior, lo que significa –hablando sin malicia ni eufemismos– que, en cuando a la espontaneidad, el caparazón de la objetividad ofrece resistencia al delirio blando de la carne; y que, al intentar llegar a ella, se pierde mucho tiempo y al conseguirlo se descubre que dicha carne carece de hueso. Todas estas consideraciones me llevan a desconfiar, en términos generales, de la *espontaneidad* en estado puro, en la que descubro siempre el sabor convencional y estereotipado de la invariable langosta de restaurante, y a preferir personalmente no la espontaneidad sino la *sistematización,* la cual, como el delirio paranoico, puede darse y de hecho se da *espontáneamente* –la famosa *espontaneidad* ajena ya a la búsqueda de la *objetividad inalcanzable,* tanto más cuanto ésta ha sido previamente destruida como se ha dicho a propósito de la langosta, pero implicando al contrario esa suavidad suplementaria, superior a todas, que reside en el gusto e incluso en el tacto de carne que puede encontrarse y que se encuentra en el interior de los huesos roídos cuando llega el momento de emprenderla con ellos. Precisamente en el momento culminante en que se alcanza la médula de la imaginación es cuando se tiene derecho a suponer, como en efecto ocurre, que se domina la situación.
>
> Si el modelo es una pata de cerdo asada, y la espontaneidad una langosta, el azar podría perfectamente ser una seria e importante chuleta asada, henchida de sabor y de atavismos biológicos; lo digo porque el azar constituye exactamente ese punto medio de suavidad entre el *modelo* y la *espontaneidad,* es decir, entre la pata de cerdo asada

y la langosta a la americana. Obsérvese que si en la pata de cerdo el hueso se halla dentro de la carne y en la langosta la carne dentro del esqueleto, en el caso de la chuleta el hueso está tanto dentro como fuera, es decir que carne y hueso coexisten, y hueso y carne, objetividad y delirio, en su epifanía conjunta, no hacen más que enunciar la verdad que nunca me cansaré de repetir, que el azar no es más que el resultado de una actividad irracional sistemática paranoica. Lo cual, volviendo a nuestras obsesiones comestibles y a nuestro vocabulario nutritivo, puede resumirse diciendo que el azar, en cuanto interviene en el fenómeno artístico, no es más que la manifestación del conflicto, enormemente excitante para el apetito, que resulta de hallarnos ante la presencia simultánea del hueso y de la carne, o sea de la objetividad y el delirio, conflicto enconado por el ardor de un asado que lastima los dientes (y toda chuleta asada digna de tal nombre debería comerse ardiendo, pero eso es otro asunto); y cuando digo que lastima los dientes, quiero decir que hiere la imaginación.

En el texto, a pesar de su aparente desorden, se nos propone un preciso sistema metafórico.

Lo blando, suculento y sabroso está dotado de valor positivo, es objeto de adhesión en un sistema de pensamiento que se propone captar el mundo y los contenidos mentales suponiendo que la irracionalidad es el auténtico acceso a todo conocimiento. Son por lo tanto elementos positivos la carne y la médula.

Lo duro, seco e insípido está cargado de valor negativo. Corresponde a la falsa captación del mundo y la mente de acuerdo con el realismo y psicologismo propios de las nociones represivas de razón, realidad y moral, según el *Primer Manifiesto.* Hueso, esqueleto y caparazón son así elementos negativos.

Ya tenemos dos polos entre los que va a saltar la chispa del discurso metafórico de Salvador Dalí. Hemos de introducir algunas matizaciones para no traicionarlo.

El realismo en el pasado (cita Dalí la gran pintura holandesa del XVII) era una pata de cerdo todavía recubierta de carne. Es decir, un realismo susceptible de admitir motivaciones irracionales, como, por ejemplo, las descubiertas por Freud en Leonardo. En cambio, el realismo contemporáneo, al haberse vuelto repetición mecánica y recetario académico, se ha convertido en un hueso mondo de pata de cerdo.

Como antídoto a la falta de carne en ese hueso, la irracionalidad contemporánea pretende renunciar a toda idea o presencia de hueso: eso es la langosta, pura carne cuando hemos destruido y arrojado el caparazón; pero carne a la vez invertebrada, que corresponde a una errónea e ingenua irracionalidad, que no es la que el Superrealismo preconiza. Tan decepcionante es el sabor convencional de la langosta como la falta de capacidad nutritiva del hueso pelado.

La irracionalidad auténtica corresponde a la chuleta o a la médula. A la chuleta en la medida en que es carne sustentada y vertebrada por el hueso, irracionalidad vertebrada por la conciencia; a la médula, por cuanto dentro del hueso roído de los cánones del realismo puede todavía explorarse un territorio irracional. Tenemos pues definidos dos ámbitos de conocimiento: el de la chuleta y el de la médula. El primero nos servirá para plantear la dualidad dialéctica entre irracionalidad y control consciente en el Superrealismo, y calibrar en este terreno la aportación que supone el método paranoico-crítico de Salvador Dalí como mecanismo productor de fenómenos de Azar Objetivo. El ámbito de la médula nos aclarará la adhesión de Dalí al arte figurativo.

Empecemos por el ámbito de la chuleta asada, que representa la irracionalidad sustentada por el control consciente. A decir verdad, esa idea se halla presente en la ortodoxia superrealista y no es invención de Dalí, aunque él le diera su formulación más rica. Sólo un concepto simplista de lo que es la doctrina del Superrealismo haría suponer que el control de la conciencia carece de papel en ella.

La Alucinación Voluntaria es el procedimiento básico que define el Superrealismo para obtener ese flujo libre de las ideas al margen de la autocensura impuesta por la lógica, la moral y los valores estéticos, análogo al monólogo que un psicoanalista puede provocar en su paciente. Naturalmente, no todo será voluntario en la alucinación. No podrá serlo la revelación misma, fenómeno imprevisible e improvocable, como en otro orden de cosas la visión de Dios. El Superrealismo considera voluntaria la alucinación en dos sentidos. Por una parte, en la medida en que es condición necesaria, aunque no suficiente, para que esa alucinación se produzca, la autoeducación de la mente para relajar en ella los mecanismos de autocensura. La voluntad crea las condiciones objetivas para que la alucinación pueda producirse, y ese esfuerzo voluntario es imprescindible por estar todo ser humano, incluso el hombre superrealista, inmerso y educado en una cultura que se basa en el desprecio, la supresión o la neutralización de lo irracional.

Pero no termina aquí el papel de la voluntad como auxiliar del discurso mental alucinatorio. Hay que tener en cuenta que, precisamente por la inmersión del hombre en el medio cultural, pueden aparecer mezclados los contenidos mentales profundos y genuinos con los reflejos culturalmente condicionados, y se hace necesaria una depuración del discurso alucinatorio para eliminar los mensajes de la mente cautiva. Ocurre también en esto lo mismo que en ámbito religioso: en ocasiones el maligno puede tomar figura de Buen Pastor (como en *Simón del desierto* de Buñuel). La literatura religiosa nos ofrece abundantes ejemplos de este engaño. La voluntad ha de actuar en las alucinaciones también a posteriori, y pare ello disponían los superrealistas de un mecanismo de control, el Humor Objetivo, equivalente a rociar de agua bendita las apariciones dudosas, que revelarán su verdadera naturaleza si son demonios transfigurados. El Humor Objetivo sólo puede ejercerlo una mente lúcida que posea, a dos columnas, los resortes de la irracionalidad y las piedras de toque de la razón y la moral enemigas. Aplicadas estas últimas sobre el discurso alucinatorio, todo lo que resulte coherente con ellas será inmediatamente rechazado, y todo lo que las contradiga, admitido. Hay, por lo tanto, control y voluntad en los mecanismos de la alucinación superrealista, que entran por ello en el ámbito de la chuleta asada daliniana.

Y algo parecido ocurre con otro punto importante de la dogmática del *Primer Manifiesto*. En él se propone una jerarquía de los seres humanos, en tres categorías. La ínfima corresponde a aquellos que, incapaces de darse cuenta de la mutilación que la norma social supone, la asumen y reproducen, convirtiéndose en agentes de la coacción y la represión, de víctimas en verdugos. La superior corresponde a los dotados de los mecanismos mentales superrealistas. La intermedia, a los locos y los dormidos. Si la mente del dormido funciona libremente, el loco se convierte en un ser moralmente superior ya que su evasión del mundo es resultado de la incapacidad de pacto con la sociedad represiva. El hombre superrealista es superior al loco y al dormido por aña-

dirles precisamente la conciencia, y por convertir así en revolución lo que en ellos es terapia compensatoria o rebeldía acrítica; así lo da a entender el concepto de superrealidad en el *Primer Manifiesto:*

> Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o superrealidad, si así se la puede llamar. Esta es la conquista que pretendo [2].

Vemos, pues, que los conceptos de Alucinación Voluntaria, Humor Objetivo y Superrealidad suponen la presencia conjunta de irracionalidad y control consciente, la misma idea que hizo surgir en la mente de Dalí la metáfora de la chuleta asada.

Para el pensamiento superrealista, quien sea capaz de recibir la revelación alucinatoria, y de depurarla gracias al Humor Objetivo, perderá los hábitos convencionales de percepción y tendrá acceso a la epifanía de la auténtica realidad en los fenómenos del Azar Objetivo. El método paranoico-crítico de Salvador Dalí, como técnica de obtención de esos fenómenos, habrá de venir dotado de un cierto ingrediente de conciencia vertebradora, como el hueso sostiene en la chuleta la suculenta carne del delirio.

El número 10 (1930) de la revista *Helix* de Villafranca del Panadés recoge la conferencia pronunciada por Dalí el 22 de marzo en el Ateneo de Barcelona, con el título de «Posició moral del Surrealisme». Aquí encontramos ya referencias a la paranoia como método de conocimiento (traduzco del catalán):

> Nos interesa por igual todo lo que pueda contribuir a la ruina y descrédito del mundo sensible e intelectual, lo cual, en el proceso incoado contra la realidad, puede resumirse en la voluntad furiosamente paranoica de sistematizar la confusión, esa confusión tabú en el pensamiento occidental [... Es preciso recalcar la rara capacidad de percepción que todos los psicólogos reconocen en la paranoia, tipo de psicopatía que consiste en organizar la realidad de modo que sirva al control de una construcción imaginativa [3].

Referencias que se van haciendo más precisas con el paso del tiempo. El número inaugural de la revista *Le Surréalisme au service de la révolution* (julio 1930) inserta el artículo «L'Âne pourri», donde Dalí atribuye a la paranoia una capacidad de reconstruir la visión del mundo muy superior a la de la simple alucinación:

> El hecho mismo de la paranoia y singularmente la consideración de su mecánica como fuerza y poder nos llevan a la posibilidad de una crisis mental de magnitud equivalente, pero en todo caso antipódica, de aquella a la que nos somete el hecho alucinatorio. Creo próximo el momento en que, por un proceso paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al total descrédito del mundo real [4].

Obsérvese que el mecanismo paranoico es calificado de *activo* y la simple alucinación de *pasiva,* y considerada inferior a la paranoia (como la langosta es inferior a la

---

[2] A. BRETÓN, *Manifiestos del Surrealismo,* Madrid, Guadarrama, 1969, p. 30.

[3] Utilizo el facsímil editado en 1977 por la librería Leteradura de Barcelona; el texto, en pp. 4-6 del núm. cit.

[4] Facsímil editado por Jean-Michel Place Ed., París, 1976. El texto en pp. 9-12. Traduzco del francés.

chuleta). En el número de junio de 1933 de *Minotaure* publica Dalí un avance de su interpretación del *Angelus* de Millet, y opone a «la confusión pasiva del automatismo» la «activa y sistemática ejemplificada en el fenómeno paranoico», y considera «miopía analítica» el limitarse al automatismo simple[5]. Parecidas afirmaciones encontramos en *La conquista de lo irracional* y *Diario de un genio*. Dalí llama «irracionalidad concreta» a esa actitud suya que supone la superación de la simple alucinación y del automatismo ingenuo, por introducción –como ahora veremos– de un ingrediente de conciencia que sustenta el delirio igual que el hueso sustenta la carne de la chuleta.

Sobre los textos dalinianos obtenemos una definición de la paranoia que valora ante todo el carácter sistemático del delirio propio de esta psicopatía y la claridad de conciencia con que se manifiesta, lo que hace que el discurso paranoico sea un mecanismo formalmente lógico y deductivo aunque basado en premisas falsas. El método paranoico-crítico consta de dos niveles. El primero, pasivo o paranoico, consiste en un estado mental alucinatorio que genera un discurso paranoico, es decir autoproductivo y encadenado, y que tiende a revelar la realidad auténtica de hechos o fenómenos en contra de la lectura convencional de los mismos, que provocan la alucinación al intuirse su significado oculto. La hipótesis de que tenga sentido suponer que la realidad aparente no es la auténtica resulta afianzada por tres cosas: la intensa evidencia emocional de esa intuición, la regla del Humor Objetivo y la existencia a nuestro alrededor de una serie de síntomas de que la colectividad detecta también esa intuición. Claro está que esa colectividad, mientras no haya sido educada a la manera superrealista, no podrá ir más allá de una intuición naciente, censurada ipso facto e inmediatamente traducida al universo de las percepciones convencionales. En *El mito trágico del Angelus de Millet* Dalí observa la obsesión colectiva hacia esa obra de arte, evidenciada en su reproducción en toda clase de estampas populares y objetos de uso diario. Si, como Dalí sostiene, el significado real de la obra es simbolizar la castración masculina por efecto del tabú del incesto, y ello es un trauma universal en una sociedad organizada sobre la base de la familia, es natural que exista la mencionada obsesión, aunque la conciencia colectiva crea de buena fe no manifestar más que adhesión al aparente significado religioso de la obra.

Antes he dicho que el método paranoico-crítico suponía la superación de la alucinación al introducirse un ingrediente de conciencia. Este reside especialmente en el segundo nivel del método, el nivel activo o crítico, que consiste en descifrar el significado que simbólicamente contiene el nivel paranoico, es decir, alumbrar la realidad profunda enterrada bajo la apariencia de realidad que la censura cultural establece. La superación que en ello reside se debe por una parte a la estructura sistemática del delirio y su presencia en la conciencia, por otra a su descodificación en el nivel crítico. Dalí así lo declara en *La conquista de lo irracional*:

> En 1929 Salvador Dalí centró su atención en los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos, contemplando la posibilidad de un método experimental basado

[5] Ed. cit. en nota 1, vol. I. El texto se titula «Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante *L'Angelus* de Millet. Prologue. Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomene paranoïaque du point de vue surréaliste», en pp. 65-67.

> en el poder súbito de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia; este método debía convertirse posteriormente en la síntesis delirante crítica que lleva el nombre de actividad paranoico-crítica. Paranoia: delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática. Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes [...] La actividad paranoico-crítica ya no considera aisladamente los fenómenos e imágenes superrealistas, sino, al contrario, en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas. Contra la actitud pasiva, contemplativa, indiferente y estética de los fenómenos irracionales, está la actitud activa, sistemática, organizadora... [6].

Conciencia y descodificación, por lo tanto, dando forma y sentido a la irracionalidad: hueso vertebrando la carne de la chuleta asada.

Al principio hablábamos de dos ámbitos metafóricos. Nos hemos ocupado de la chuleta, queda la médula. La pata de cerdo representaba el arte realista clásico, reducido a hueso mondo por el academicismo y la imitación; pero en ese hueso, siendo capaces de ir más allá de su superficie, se encontraba algo tan suculento como la carne de la irracionalidad delirante, es decir la médula. Quiere decir Dalí que puede llegarse a la irracionalidad profundizando en el realismo, siempre que en lugar de lamer un hueso despojado de sustancia nos atrevemos a cascarlo.

El método paranoico-crítico nos ha hecho ver que bajo una representación artística aparentemente ingenua y realista puede esconderse todo un código delirante susceptible de ser descifrado. En el *Angelus* de Millet, la figura femenina con las manos juntas en actitud aparente de oración se asociaba a la agresión sexual de la mantis religiosa y a la posición de sus pinzas de las patas delanteras; tengamos en cuenta que el insecto hembra devora al macho durante la cópula. La figura masculina, con ambas manos sujetando el sombrero a la altura de las caderas, ocultaba en realidad, con vergüenza, su propia virilidad. La horca clavada en el suelo implicaba imposibilidad de penetración, y la carretilla insatisfacción sexual y deseo de agresión vengativa.

La consecuencia inmediata es deducir que para la expresión de lo irracional no es necesario renunciar a lo figurativo, sino que en ello existe un inmenso campo de posibilidades, en dos sentidos: es posible hacer una lectura delirante de la pintura realista, como la realizada por Freud en Leonardo o por Dalí en Millet; y, por otra parte, el pintor superrealista no tiene por qué privarse de la expresión figurativa y realista, puesto que sus mecanismos mentales lo llevarán necesariamente a un realismo simbolizante.

El ámbito de la médula explica la reivindicación daliniana de Piero della Francesca, el Bosco, Rafael, Vermeer, Moreau o Böcklin, el arte pompier y Meissonier, el Art Nouveau y Gaudí. El artículo citado al comienzo, «De la beauté terrifiante...», es en realidad un homenaje a este último, cuya arquitectura parece a Dalí neurótica, histérica, exhibicionista, erótica, onírica, coprofágica y, naturalmente, comestible:

> Es la arquitectura totalmente ideal del Modern Style la que encarna, en mi opinión, la más tangible y delirante aspiración de hipermaterialismo. La ilustración de

[6] En *Sí*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 23.

esta aparente paradoja se puede hallar en una comparación habitual y, aunque mal empleada, sumamente lúcida, que consiste en identificar una casa Modern Style con un pastel, con una tarta exhibicionista y ornamental. Repito que se trata de una comparación lúcida e inteligente, no sólo por denunciar el violento prosaísmo y materialismo de las necesidades urgentes sobre las que descansan los deseos ideales, sino porque, por ello mismo y en realidad, se alude sin eufemismos al carácter nutritivo y comestible de ese tipo de edificios, que no son más que las primeras casas comestibles, los primeros y únicos edificios erotizables, cuya exitencia prueba la función urgente y tan necesaria para la imaginación amorosa que es comerse, lo más realmente posible, al objeto del deseo [...] La belleza será comestible o no existirá [7].

GUILLERMO CARNERO

Nuevos Cristos en el drama romántico español

En el concepto que el romántico tiene, ya de sí mismo, ya de su personaje, se asocian estrechamente, desde el setecientos, la falta de fe en la religión tradicional, el deísmo materialista, y el sufrimiento de los nuevos y mal comprendidos Mesías filosóficos de la Ilustración, quienes, sintiéndose rechazados, metaforizan su martirio con lenguaje pseudo-religioso. El profeta de la virtud natural, Rousseau, se encuentra por fin «solo sobre la tierra, no teniendo ya ningún hermano, ningún prójimo, ningún amigo, ninguna sociedad sino yo mismo. El más sociable y el más amante de los hombres ha sido proscrito por acuerdo unánime» –sigue diciendo–. Pero es más: le «habían sacudido todas las certezas [...] los ardientes misioneros del ateísmo»; y en tal estado –concluye Jean-Jacques–, «uno se basta a sí mismo como Dios»[1].

El agnóstico y altruista Tediato, en las *Noches lúgubres,* es el triste objeto de «la risa universal, que es eco de los llantos de un mísero»; como el mismo Cadalso y algún otro personaje suyo, Tediato duda «si el cielo de los hombres cuida»; y sin embargo, de todos los hombres se considera como el más cercano a la divinidad, porque tiene «un corazón más puro... sí, más puro, más digna habitación del Ser Supremo que el

---

[7] Ed. y vol. cit. en nota 1, pp. 69-76.

[1] JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire,* ed. Marcel Raymond, «Textes Littéraires Français», Genéve, Librairie Droz, 1948, pp. 7, 38, 84.

mismo templo»[2]. Sesenta y cinco años más tarde se mantiene todavía este patrón: En poemas compuestos hacia 1840, el romántico Tassara exclama desesperado y confuso: «¡Oh tú, Dios del creyente! ¡Oh tú, Dios del ateo! / Aquí tienes mi alma»; mas emerge a la vez un tercer Dios, pues abandonado por sus prójimos, y no sabiendo escoger entre cristianismo y ateísmo, Tassara proclama: «Mi Dios soy yo, mi sociedad yo mismo»[3].

En el romanticismo decimonónico la identidad alegórica religiosa de los personajes se hace con frecuencia más específica y bíblica. Los amores de don Juan Tenorio y doña Inés en la obra de Zorrilla constituyen, por ejemplo, una versión invertida de la historia de Adán y Eva; y por la metaforización del carácter moral de Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, éste se nos revela como el Anticristo romántico, como he hecho ver estudiando los textos de estas obras en mi libro *Trayectoria del romanticismo español*[4]. Existen otros Adanes, Evas, Anticristos, etc., en las letras románticas españolas. Pero la metáfora bíblica más apta para caracterizar a un «yo» romántico noble, revolucionario y redentor, un «yo» no obstante desamparado por sus prójimos y su Padre Eterno, un «yo» apartado del catolicismo y muchas veces egoísta, como los descritos más arriba: digo que la metáfora más apta para caracterizar a tal «yo» se logra revalorizando la figura de Jesucristo. En efecto: varios especialistas del XVIII francés sostienen que ya para el propio Rousseau, Jesucristo no era más que un Rousseau *avant la lettre,* quien no había venido sino a reformar las costumbres y a exhibir su ejemplar bondad mediante su persecución a manos de sus prójimos[5]. Examinemos ahora a dos Cristos en el drama romántico español.

En *La conjuración de Venecia* (1834), de Martínez de la Rosa, Rugiero, hijo de la familia aristocrática de los Morosini, magistrados del tiránico gobierno del dux, se presenta, sin embargo, como el redentor del pueblo oprimido. Rugiero pasa por ser de nacimiento humilde, porque en su infancia fue separado de sus progenitores por piratas y se le supuso ahogado entre las olas del mar. Mas fue recogido por los mismos infieles que habían atacado a la embarcación en que viajaba con sus familiares, y se le llevó a la rústica Candía o Creta[6]; condiciones ideales –apresadores exentos de la hipocresía de la Iglesia romana y medio natural sencillo– para infundir en Rugiero la virtud del buen salvaje a lo Rousseau. Pienso en la doctrina rousseauniana de la «educación negativa», de la que goza el que mora en el inocente estado de la naturaleza. (Tampoco

---

[2] JOSÉ CADALSO, *Cartas marruecas,* ed. Lucien Dupuis y Nigel Glendinning, Londres, Támesis, 1966, pp. 44, 52. En un parlamento de doña Elvira, en la tragedia cadalsiana *Don Sancho García,* la censura tachó el verso siguiente: «Dudo si el cielo de los hombres cuida», al que aludo aquí. Véase NIGEL GLENDINNING, «New Light on the Text and Ideas of Cadalso's *Noches lúgubres*», *The Modern Language Journal,* t. LV (1960), p. 541, texto y nota.

[3] GABRIEL GARCÍA TASSARA, *Poesías,* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, pp. 15, 94.

[4] RUSSELL P. SEBOLD, *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer,* Barcelona, Editorial Crítica, 1983, pp. 66-70, 195-214.

[5] CHARLES DÉDÉYAN, *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire á la fin du XVIII[e] siécle,* París, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1966, p. 321, donde se resumen las opiniones de los referidos especialistas.

[6] FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas,* ed. Jean Sarrailh, «Clásicos Castellanos», Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. 297, 329. Las demás referencias a páginas de esta edición se insertan en el texto, entre paréntesis.

habría que olvidar que los piratas son portavoces de la nueva virtud romántica, y por si hubiera alguna duda, ahí está la célebre canción de Espronceda.)

En todo caso, el heraldo del nuevo orden para Venecia, su nuevo Cristo, reúne, según el texto de Martínez de la Rosa, toda una serie de rasgos morales que recuerdan los del Nazareno: «es pobre, desvalido [...] ¡Es tan honrado, tan compasivo, tiene un corazón tan hermoso!» (págs. 289, 291). Mas respecto de la religión romántica de Rugiero, los paganos, los infieles son los cristianos; y ser Cristo alterno implica paradójicamente el ser enemigo de la sociedad cristiana. En tal sentido debe subrayarse que ya en el acto segundo, por el desamparo «humano» de Rugiero, se anticipa el desamparo total «divino» y «humano» en el que se verá al final de la obra; en fin, en el acto segundo, Rugiero se describe a sí mismo como «solo, huérfano, sin amparo ni abrigo» (pág. 276).

Ciertas palabras que los peregrinos cantan por la plaza de San Marcos durante Carnaval, en el acto IV: «Tu ruina en breve será / Del mundo salud y ejemplo» (pág. 307), anuncian el paralelo que se aclara en el acto V, cuando el Tribunal de los Diez interroga a Rugiero, pues en ese momento el texto del drama imita los pasajes de la Biblia donde Pilato y los príncipes de los sacerdotes interrogan a Jesucristo. En las escenas II a IV del acto V se interroga en vano a varios de los *doce* conspiradores –número significativo–, y debido al obstinado silencio de éstos el resultado es el mismo que se describe en San Marcos, XIV, 55: «los príncipes de los sacerdotes y todo el concilio buscaban testimonio contra Jesús, para entregarle a la muerte; mas no lo hallaban». Pedro negó tres veces a Jesús, y Mafei se niega tres veces a identificar a Rugiero. Uno de los presidentes del Tribunal de los Diez le dice a Mafei: «Por tercera y última vez se te requiere que declares tus cómplices», y el conspirador responde que sólo ha tenido uno: «Mi conciencia» (pág. 322). Mafei sigue diciendo que los enemigos de Dios son los suyos; y preguntado quién le ha designado a los enemigos de Dios, responde en una forma: «Quien le representa en la tierra» *(ibídem)*, que en el presente contexto trae a la mente los dos nombres de Jesucristo y Rugiero.

Pilato anima a Jesús a defenderse ante el concilio: «¿No responde algo? –le pregunta en San Marcos, XV, 4–. Mira de cuántas cosas te acusan». Respecto de Rugiero, el tercer presidente del Tribunal cumple esta misma función al exhortarle así: «por tu propio interés, vuelve en ti, y no abandones tu defensa» (pág. 331). En la Biblia, Jesús, resignado ya e indiferente, responde sin responder, por decirlo así. Pilato le pregunta si él es el Rey de los Judíos, y la respuesta emitida por el Salvador es «Tú lo dices» (San Marcos, XV, 2; San Lucas, XXIII, 3). Rugiero toma la misma postura ante las preguntas de los magistrados sobre las circunstancias de la conjuración contra la República y su propia parte en ella: «Todo cuanto hayan dicho –contesta–, todo es cierto; dejadme [...] Si lo sabéis, ¿a qué lo preguntáis?» (pág. 331).

Rugiero, antes de morir en el patíbulo, quiere hablar a solas con el presidente Morosini, su padre, según se ha revelado por el curso de la acción; y aunque los jueces rehusan reconocer ese parentesco, el condenado quiere perdonarlos: «Concededme esa gracia, y... os perdono... ¿Qué más queréis de mí?» (pág. 333). Lo cual recuerda que los verdugos de Jesús, sin embargo de no querer reconocerle como Hijo de su Padre Celestial, también fueron perdonados por Él: «Padre, perdónalos, porque no saben lo

que hacen» (San Lucas, XXIII, 34). De las célebres palabras de Cristo crucificado: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?» (San Marcos, XV, 34), hay en *La conjuración de Venecia* un doble eco. A su padre hombre el personaje de Martínez de la Rosa exclama dolorido: «¡Adiós, padre mío!... ¡Adiós! ¿Cómo no oyes la voz de tu hijo?» (pág. 334). Y a su Padre Dios dirige esta otra exclamación en el mismo sentido: «¡Dios mío de mi alma!... ¿Qué os ha hecho este infeliz?» (pág. 335). Quiere decirse que Rugiero, igual que Jesús, tiene un padre humano y un Padre divino.

Dos mujeres: Laura, prima y esposa de Rugiero, y Matilde, aya de Laura, están presentes al expirar el ejemplar conjurado en el patíbulo, de igual modo que María y María Magdalena se hallan ante la cruz al expirar el Salvador. Y merced a tantos paralelos se descubre una insospechada autocrítica de Martínez de la Rosa en el parlamento final de *La conjuración de Venecia,* que es la siguiente exclamación, puesta en boca de Laura: «¡Jesús mil veces!» (pág. 336). Rugiero es, en efecto, uno de los miles de Jesuses en la literatura romántica.

En *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835), del duque de Rivas, el paralelo entre el protagonista y Jesucristo está mucho más desarrollado. En primer lugar, Alvaro es más que un mero mortal: es un «enviado». Es verdad que él dice: «Yo soy un enviado del infierno»[7]; pero la trágica ironía de esta frase ya quedará clara. Ahora bien: un poeta, un profeta, un enviado, o *missus* en latín, viene al mundo a realizar una *misión;* y ésta, según definición del propio Rivas, se lleva a cabo «dando lecciones al mundo y mejorando la sociedad»[8]. La misión de Alvaro es doble: la más conocida del lector, su misión mortal, por decirlo así, es la de presentar un memorial ante el Rey de España para conseguir la libertad de sus padres que languidecen en una cárcel de Lima; su otra misión, implícita a lo largo de la obra y la más importante para nuestro tema, es su papel de primer heredero de la nueva dinastía creada por la prohibida unión de sus padres, virrey de España y princesa inca, y así de futuro redentor de su pueblo nuevo. En conexión con nuestro tema, tampoco habría que olvidar que otra acepción de *missus,* «enviado», en los escritores latinos cristianos es Embajador de Dios, Cristo[9]; y teólogos como Santo Tomás de Aquino hablan repetidamente de la *missio Filii,* esto es, la misión del Hijo[10].

Son realmente sorprendentes las analogías que Rivas erige sobre estas bases. Mas antes de mirarlas, queda otra cuestión preliminar por considerar. ¿Cómo logra Alvaro, este otro Cristo alterno, suficiente estatura moral para emprender su ejemplar misión redentora? Este aspecto de su caracterización lo tiene en común con Rugiero, pues la sin par pureza del corazón de Alvaro también se produce por la «educación negativa» en la tierra virgen de América: «y fue mi escuela el desierto –dice Alvaro–. / Entre

---

[7] Angel de Saavedra, duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino / Lanuza,* ed. Ricardo Navas Ruiz, «Clásicos Castellanos», Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 133. Las restantes citas de esta edición se indicarán en el texto, entre paréntesis.

[8] Advertencia, *Solaces de un prisionero,* en *Obras completas,* Barcelona, Montaner y Simón, 1885, t. II, p. 301.

[9] Alexander Souter, *A Glossary of Later Latin to 600 A. D.,* Oxford, Clarendon Press, 1964, artículo segundo sobre *missus,* p. 254a.

[10] Véase el *Index Rerum, Sancti Thomae Aquinatis Summa Theologiae,* cura fratrum eiusdem Ordinis, Madrid, Editorial Católica, 1964, en el t. V.

bárbaros crecí» (pág. 66). Alfonso de Vargas reitera este concepto roussoniano, aunque dirigiéndose a Alvaro en tono despreciativo: «Tú entre los indios creciste, / como fiera te educaste» (pág. 128). Los europeos fueron los fariseos de esta inmaculada y noble figura, que sólo en la corrompida sociedad de «la tirana Europa», según expresión de entonces, pudo ser llevada al crimen. ¿Cuáles son ahora los paralelos entre Jesucristo y Alvaro?

El paralelo esencial es que cada uno de ellos es Hijo de su Dios: Jesucristo, del Dios bíblico; y Alvaro, del Dios Sol, por ser príncipe inca. Cada uno tiene un Padre Eterno y un padre humano: Jesús, Jehová y José; Alvaro, el Sol y el virrey español. A lo largo del texto la «divinidad» de Alvaro se sostiene por numerosísimas referencias al sol, de las que las principales son autodescripciones de Alvaro. Por ejemplo, él se representa como «más ufano que el sol»; confía en «el nuevo sol en el Oriente, / protector de mi estirpe soberana, / numen eterno de la región indiana»; y «es más alta mi hidalguía –dice– / que el trono del mismo sol» (págs. 23, 24, 93)[11]. Es decir, que es más alta mi hidalguía que el trono del Sol emperador, porque soy Hijo del Sol Dios.

La confrontación de las dos figuras puede habérsele sugerido a Angel Saavedra por la semejanza entre la fiesta cristiana de la Navidad y la fiesta inca de Raymi, las cuales caen hacia las mismas fechas, pues la inca es la celebración del solsticio vernal en el hemisferio austral, el 21 ó 22 de diciembre; al mismo tiempo cada fiesta conmemora el nacimiento de su respectivo Dios, porque Raymi significa que el Sol, habiendo tocado el límite sur de su carrera, vuelve sobre sus pasos, entrando en un nuevo ciclo, y viene a alegrar a su pueblo electo.

Los pobres quieren a Alvaro, de igual modo que Jesucristo está asociado con los pobres a lo largo de los Evangelios. En el convento de los Angeles, los pobres desean recibir su sopa, no del antipático hermano Melitón, sino del padre Rafael (nombre religioso de Alvaro). Fastidiado, Melitón les replica, y sin que él se dé cuenta de ello, sus palabras coinciden con el lenguaje simbológico de la obra, por lo cual viene, *velis nolis,* a confirmar el carácter divino del Cristo indiano: «No me jeringuen con el padre Rafael... y... tomen las arrebañaduras, y a comerlo al sol [...] Ea, ea, fuera... al sol» (págs. 110-111), quiere decirse, al ámbito espiritual de Alvaro-Rafael. Es más: los pobres le atribuyen al redentor inca la misma capacidad de curar a los enfermos y tullidos que tenía Jesús: «Si el P. Rafael quisiera bajar a decirle los Evangelios a mi niño que tiene sisiones...» (pág. 110) –dice una mujer–. «Si el P. Rafael quisiera venir a la villa, a curar a mi compañero, que se ha caído» *(ibídem)* –suplica un cojo.

En *Don Alvaro* hay numerosas acciones, numerosas frases clave que se repiten tres veces; esquema con el que se consigue como un eco de las tres negaciones de Cristo por Pedro. Por ejemplo, los enemigos mortales Carlos de Vargas y Alvaro, bajo nombres fingidos, se han hecho amigos en el ejército de Italia; el indiano, creyéndose herido de muerte, le da a su compañero una misteriosa caja a custodiar. Este, empezando a sospechar la verdadera identidad de Alvaro, amenaza tres veces, en un solo parla-

---

[11] Por errata, en la edición utilizada, se lee: «... el trono mismo del sol». En las demás, tanto del siglo XIX como del XX, la lección es la que damos en el texto de este trabajo.

mento, faltar a su palabra abriendo la caja: «¿Y la palabra que di? / [...] Pero no, di mi palabra. / [...] ¿Y la palabra que di?» (págs. 81-82).

Una de las trágicas contradicciones de Alvaro es que, tanto por su educación negativa como por su ascendencia divina no romana, él es la misma encarnación de la virtud; mas al mismo tiempo se le ha criado en parte bajo el sistema cristiano, e incluso el mismo indiano se confunde, tendiendo a verse como figura satánica debido a los actos criminales que la intolerante, la corrompida sociedad cristiana le lleva a cometer, en realidad sin ninguna culpa suya. Están en lucha, en la obra, dos puntos de vista morales. Esto se ve acaso con mayor claridad cuando Alfonso de Vargas, representante de la moralidad cristiana, y Alvaro, representante de la moralidad rousseaniana, se expresan sin embargo en los mismísimos términos el uno sobre el otro. Vargas le advierte al inocente asesino inca que «el cielo [...] nunca impunes / deja las *atrocidades* / de un *monstruo...*» (pág. 118); y Alvaro, llevado de nuevo al crimen por la corrupción de las costumbres europeas, pregunta desesperado al espadachín cristiano: «¿Eres *monstruo* del infierno, / prodigio de *atrocidades*?» (pág. 129). Cada uno es el demonio del otro; de lo cual se desprende que tiene su propio concepto de lo satánico el alvarismo, religión naturalista concebida por analogía con el cristianismo.

Saavedra también recurre alguna vez a la simbología negativa para mantener el paralelo Alvaro-Cristo: concretamente, me refiero a una ingeniosa alusión numerológica al Anticristo. En las escenas I y II de la jornada V, el terco y chiflado Melitón, que no quiere ver en el P. Rafael (Alvaro) sino el demonio hecho fraile, se empeña en sus quejas, y en cinco páginas se pronuncia el nombre *Rafael* dieciocho veces. Ahora bien: dieciocho son tres seises (666), y un célebre pasaje del Apocalipsis tradicionalmente asociado con el Anticristo es: «Aquí hay sabiduría. El que tiene entendimiento, cuente el número de la bestia; porque es el número de hombre: y el número de ella, seiscientos sesenta y seis» (Apocalipsis, XIII, 18). La alusión al número 666 es de intención irónica del mismo modo que lo es el decir Alvaro que él es el «enviado del infierno», y se aclara la índole irónica de estas referencias por el hecho de que en el enemigo del indiano, Alfonso de Vargas, se señala con más razón a otro Anticristo o «demonio, / que ha tomado humana carne» (pág. 126); y con esta oposición entre dos Anticristos contrarios se refuerza la analogía entre cristianismo y alvarismo.

Los riscos cerca del convento de los Angeles son el Gólgota o Calvario del alvarismo, y la decoración meteorológica, por decirlo así, es prácticamente idéntica en el momento en que expiran los dos redentores, Jesucristo y Alvaro. En los Evangelios, se rompe el velo del templo, la tierra tiembla, se hienden las piedras, y se oscurece el sol (San Mateo, XXVII, 51; San Marcos, XV, 38; San Lucas, XXIII, 45). En el drama de Rivas, sobre unos peñascos hendidos y prácticamente inaccesibles, «el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos» (pág. 125). Es aún más notable la analogía que se sugiere entre la crucifixión del Hijo de Dios y el suicidio del Hijo del Sol. En el tránsito de Alvaro se parodia el de Jesucristo; es una parodia antisocial de tipo roussoniano.

Escuchemos las palabras de Alvaro al despeñarse desde un alto risco —es uno de los grandes momentos de las letras románticas universales—: «Yo soy un enviado del

infierno, soy el demonio exterminador... [...] Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...» (pág. 133). Aterra tanto la muerte de Alvaro porque en cierto modo mueren en él todos los hombres de una prístina bondad que han sufrido a las manos de una sociedad desnaturalizada; y he aquí el elemento paródico; porque mientras que Jesucristo muere *por* todos los hombres, para que éstos vivan, Alvaro muere, y *en* él también mueren todos los hombres: «perezca la raza humana».

Para el paralelo mesiánico, es muy significativo que en *Don Alvaro* a la hora de la muerte del protagonista se oiga cantar a lo lejos el *Miserere,* pues también se canta en las tinieblas o maitines de los tres últimos días de la Semana Santa. Es más: en uno de los versículos del *Miserere* se anuncia la resurrección de un cuerpo deshecho, y con esto se completa nuestra no sé si diga santa o satánica analogía: «Fac me audire gaudium et laetitiam, exsultent ossa quae contrivisti –dice el alma, dueña del cuerpo deshecho, dirigiéndose a Dios, en el *Miserere*– (Hazme oír sonidos de regocijo y alegría, y álcense alegremente mis huesos que tú rompiste)»[12]. Un reseñador contemporáneo de Rivas opina que lo más notable en el personaje de don Alvaro es cierto «carácter ideal, indefinible»[13]; sin embargo, hemos visto que con más perspectiva histórica ese carácter no resiste ya a la definición.

Es cristiano y reaccionario el llamado romanticismo de algún historiador literario como Johann Böhl von Faber o Agustín Durán. Mas por fin se ha comenzado a ver que el cristianismo en sentido propio no es un elemento fundamental de las obras maestras del romanticismo exaltado. En éstas lo cristiano suele ser puramente metafórico: se utiliza, ya para ensalzar la nobleza de un personaje que tiene tanto de anticristiano como de cristiano, ya para dar expresión a la típica egolatría romántica. El mensaje de las obras románticas, cuando lo tienen, se orienta con frecuencia hacia el deísmo y la religión natural de los filósofos dieciochescos. En cualquier caso, no existe en toda la historia literaria ejemplo más notable del uso de la ironía sostenida que la interpretación romántica de los símbolos cristianos.

RUSSELL P. SEBOLD

---

12 Salmo L de la vulgata, versículos 9 ó 10, según la edición.

13 LEOPOLDO AUGUSTO CUETO, «Examen del *Don Alvaro*», en *El Artista (Madrid, 1835-1836)* [índice y antología], ed. José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1946, p. 60.

Lo real como imposible en Borges*

I

Sería, en apariencia, difícil encontrar, al comienzo de esta exposición una palabra lo suficientemente unánime como para llamar la atención de todos los presentes. Sabemos, sin embargo, lo que aquí nos reúne, el objeto que causa nuestro deseo en tanto nos hace hablar de él: la literatura. Y también tenemos conciencia de una patria tan común como inexorablemente perdida: la infancia. Evocamos, pues, simultáneamente, como exorcismo suscitador de imágenes, el libro y nuestra irrupción simbólica en el mundo. Son dos hechos que suelen ir unidos. Cuántas veces la infancia es el libro que nos regalaron cierta Navidad o aquella tarde despoblada de domingo, con la tristeza gris de los deberes escolares aún no realizados, que hicimos extinguirse ante una novela de Julio Verne.

Pero nuestro abrochamiento simbólico con el mundo rara vez se produce mediante la lectura de ese primer libro. Un buen día, el padre decide que ha llegado la hora de abrirle al hijo cierto sector de la biblioteca que aún no conocía y, solemnemente, pone en sus manos algún volumen de Stendhal o Balzac con una frase tan definitiva como clausurante: «Ya estás en edad de leer libros que hablen de la realidad». Tal es el pacto simbólico que une el Relato con la Ley, estableciendo –esa es la intención del padre permisivo– una buena y confiada relación entre el sujeto y el mundo, mediante la implantación de una escritura que haga perfectamente transitivo el encuentro entre el objeto y su expresión.

Los comienzos de cualquier narración adscribible a la escuela realista no hacen sino proporcionar al lector indiscutibles testimonios de certeza: «El 15 de mayo de 1796, el general Bonaparte hizo su entrada en Milán»; la señora Vauquer, de soltera De Conflans, es una anciana que desde hace cuarenta años regenta una pensión en la calle Neuve-Sainte-Genevieve, entre el barrio Latino y el de Saint Marceau»; «Durante los seis inolvidables años que mediaron entre 1814 y 1820, la villa de Madrid presenció muchos festejos oficiales con motivo de ciertos sucesos declarados *faustos* en la Gaceta de entonces». Enunciados como los aquí reunidos al azar, podrían hacer válidas las tesis referencialistas de Barthes, en tanto que, según parece aquí *la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo.* Una fecha histórica, un determinado barrio de París o ciertos festejos madrileños irrumpen en el relato con la fuerza, a la vez clausurante y evocadora, de la verdad.

Convoquemos ahora, en nuestra exposición, los inicios de dos relatos de Borges: «Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios)

* Este texto fue leído en el I Congreso de Semiótica e hispanismo (Madrid, junio de 1983); en su publicación hemos preferido mantenerlo tal como fue expuesto, para conservar, quizá, su tono melancólico.

y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes, hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944 la vislumbro así»; «Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo».

Algo hay aquí de sospechoso y que justificaría plenamente el título del ensayo de Nathalie Sarraute sobre la novela moderna. Nos encontramos, efectivamente, en plena *era del recelo*. Una característica esencial de la narrativa del siglo XX sería su continuo aproximarse a la certera definición que Juan José Romero hace del lenguaje: *arrepentimiento de ser tan exactos en el silencio*. Glosadores del mutismo, autores como Beckett parten del hecho mismo de que nada hay que expresar, para imponer a su discurso la necesidad de expresar esa nada.

Muy otro es el caso de Borges, hacedor de ficciones aún susceptibles de ser enganchadas en el viejo carro de los sueños humanos, el cual, generación tras generación, transita los caminos de las historias que nos contamos para estar menos solos y sobrellevar el paso del tiempo. En ambos casos, hay goce de la palabra. Pero, ante la impositiva angustia beckettiana –*debemos hablar mientras queden palabras*–, Borges plantea una escritura más explícitamente ociosa y relajada. Si observamos el comienzo del primer relato –ustedes ya lo habían adivinado, era, efectivamente, el «Tema del traidor y del héroe»–, veremos que nuestro indolente autor no tiene reparo alguno en mostrarnos las fuentes de donde mana su discurso y su escaso interés en enunciarlo pormenorizadamente, al tiempo que muestra información deficiente sobre algunos puntos del relato y puntualiza, casi notarialmente, la instancia del acto de la escritura del mismo. Como dice Pierre Macherey, Borges, en lugar de trazar las grandes líneas estructurales del relato, señala únicamente la posibilidad del mismo. Y esa posibilidad queda, generalmente, aplazada cuando no rechazada. *Borges indica un relato: no solamente el que podría escribir, sino el que otros hubieran podido escribir.*

Enfrentémonos ahora al comienzo del segundo relato. Se trata de «Ulrika» y más adelante le dedicaremos una atención más precisa. Limitémonos, por ahora, a resaltar la contundencia de esa primera frase en la que el autor proclama su fidelidad al recuerdo personal de la realidad, identificando éste con la realidad misma. Es toda una declaración de principios. El *yo* del narrador proclama, desde el comienzo, su total inmersión en el propio imaginario. Así, cualquier referencia posterior a la realidad, estará tamizada por la conciencia del narrador, vista a través de su propio juego de espejos.

La realidad es espejo, pero también simulacro. Sería prolijo traer aquí a colación los innumerables *efectos de superficie realista* –datos, fechas, acontecimientos históricos– con los que Borges salpica sus cuentos. El autor parece entrar a saco en la acreditada cacharrería del realismo literario, utilizando todo su arsenal retórico, toda su profusión de verosímiles. Pero el resultado final no es una imagen sin fisuras del mundo, un impávido espejo de certidumbre que se pasea por la orilla del camino, como quería Stendhal. Se asemeja más a una interrogación que a una certeza. El mismo Borges ha explicitado, en clave metafórica, la inadecuación histórica actual del modelo realista para traducir la heterogeneidad del mundo real: los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio. Cuando el Imperio

declina, restos de ese improbable mapa se descomponen y disgregan por los desiertos. Las ruinas del mapa son las del propio edificio realista. Son, igualmente, qué duda cabe, un efecto de lenguaje y, por lo tanto, homogéneo y lineal, mediante el cual Borges constata la imposibilidad misma de expresar lo heterogéneo y simultáneo, de «decir» la realidad.

El lenguaje en Borges es, pues irremisiblemente opaco. No *traduce* el mundo sino que, en todo caso, lo interroga. Vuelto sobre sí mismo, consciente de su pura facticidad, crea explícitos simulacros, facsímiles que –al igual que ese mapa del tamaño del Imperio– se confiesan como tales. Dicho en otros términos, la escritura borgiana se plantea como una continua denegación del concepto de *realismo literario*, tal y como fue acuñado en el siglo XIX. Consecuentemente, la obra de Borges también se enfrenta a la teoría referencialista de Barthes que, intentando explicarse el efecto de realidad en la novela decimonónica –y, concretamente, en Flaubert–, caía en la misma falacia ideológica que sobredetermina el discurso de dicha novela, al presuponer un orden natural de las cosas en el mundo y una cierta pasividad de los objetos en el universo cotidiano, teniendo como única función la de ser representados en la obra literaria.

El referente en Borges es, como señala Emilio Garroni en su *Ricognizione della Semiotica*, una *operación* del lenguaje. Los dos puntos de partida teóricos que fundamentan el discurso del crítico italiano, son perfectamente aplicables a la obra del autor argentino: 1) Las cosas *están* y deben formarse mediante el lenguaje; 2) El lenguaje no es un *logos* (principio metafísico), sino lo que habla de algo distinto del lenguaje (y, por tanto, no es el principio mismo de la realidad). *Lo que se critica*, dice Garroni, no es la idea de lo otro, *sino más bien la idea de que lo otro sean las «cosas» mismas y que éstas se encuentren allí «aguardando» que las representen... El «referente» no es la «cosa misma», sino nuestro modo de operar sobre las cosas, de manipularlas y configurarlas como el correlato implícito del lenguaje; la «operación», a su vez, es este mismo manipular concreto que no puede disociarse, por otra parte, de nuestra forma de representarse las cosas y nuestra manipulación sobre las mismas, o sea, de nuestro «tomar las distancias» con respecto a los estímulos inmediatos, y que supone, por consiguiente, de alguna manera nuestro conocer y hablar de ellos.*

II.

El estatuto de realidad es en Borges tan sospechoso como ese *regalo anónimo al cumplir los años* del que nos habla Juan José Romero en *Gramática de las cosas*. Y lo es, precisamente, en tanto que éste se enmascara en el código falso de lo natural. *Todo signo disfrazado es un signo alienado*, dice Barthes. La escritura borgiana, oscilando siempre entre el engaño/desengaño del lector, practica un continuo desvelamiento de la mascarada realista, de la narración como trasunto del mundo. En *Funes, el memorioso*, por ejemplo, Borges organiza una verosimilitud ficcional extremadamente coherente que pronto va a ser denegada como un mero efecto de superficie. Dicha denegación surge, precisamente, en el acto mismo de contar del narrador, que invalida y cuestiona la apariencia de realidad producida por el efecto de verosimilitud. Las dudas y cautelas del narrador –expresadas por la doble emergencia de ese *creo* entre paréntesis al comienzo del relato que corrige la posible rotundidad de sus afirmaciones– son, en términos estrictamente

enunciativos, las mismas dudas y cautelas –o el mismo fracaso– del lenguaje en su frustrado intento de aprehender la realidad. Ha dicho el autor en *Otras inquisiciones: Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.* Así, Ryan, bisnieto de Fergus Kilpatrick, supuesto patriota irlandés asesinado por sus enemigos, investigando la muerte de su antepasado descubre en ésta una gigantesca representación donde hizo de teatro la entera ciudad y de actores sus habitantes. Los puntos claves de esa representación intentan ser englobados por Ryan en un régimen de saber que trascienda los hechos narrados. Y encuentra referencias en las morfologías de Hegel, Spengler y Vico, en la historia decimal de Condorcet y en la doctrina de la transmigración de las almas. Borges practica aquí uno de los habituales deslizamientos de su escritura desde lo que es, estrictamente, la narración al sustrato cultural que la mantiene. Perversión del relato mediante la cual, como ha señalado Macherey, éste hace la explícita crítica de sí mismo al igual que los artículos críticos del autor –incluso cuando se refieren a obras reales– son ficticios.

La Historia para Borges es tan sólo una posibilidad más, entre otras muchas, de fabulación. Frente a cualquier acontecimiento histórico, el autor puede esgrimir la misma provocadora afirmación de Hans Jürgen Syberberg al comienzo de su *Hitler, un film de Alemania: Todo lo que sigue es pura ficción.* Desde el momento que es narrada, la Historia deviene metalenguaje; si un personaje histórico se representa, la única historia que podemos deducir de él es la de sus propias representaciones a lo largo del tiempo. Representación, qué duda cabe, teñida de connotaciones culturales y que se abre al espacio simbólico del Mito, como bien queda ilustrado en *El Sur*. El cuento narra el itinerario inconsciente de su protagonista (Juan Dahlmann) hacia el Sur, en busca de su propia identidad como sujeto. Dicho itinerario hace desfilar ante el lector tres diferentes y muy determinantes espacios: el sanatorio –donde Dahlmann, escrutado por anónimos médicos, llega a odiar su identidad–, el almacén –donde la mirada y la actitud agresiva de unos también anónimos peones provocan el duelo– y, finalmente, el espacio abierto del desafío, donde la fractura sintáctica (verbos en presente frente al tiempo pasado en el que se escribe todo el relato) es, igualmente, una fractura semántica: De la recuperación fetichista del pasado, Dahlmann llega a ser figura emblemática de ese mismo pasado. El gaucho estático, cifra del Sur *(del Sur que era suyo,* puntualiza Borges) no hará sino pasarle la daga, a modo del testigo en una carrera de relevos. De lo cultural a lo emblemático, de la condición de sujeto histórico a la de simple figura representable, Dahlmann se convierte en símbolos de una abstracción –el coraje– que, a través de sus múltiples avatares de cuchilleros, serpentea en tantos relatos de Borges.

Quizá sea en *El Sur* donde se exprese, mejor que en ningún otro, ese enfrentamiento –tan vital para algunos sociólogos de la literatura– entre la tradición europeísta y americanista en la cultura latinoamericana y, al mismo tiempo, la distancia que Borges adopta frente a la problemática, considerándola precisamente –en el terreno de lo literario– como un hecho de cultura y de representación. Así, por ejemplo, el aspecto exterior del almacén evocará en Dahlmann *un grabasdo en acero, acaso de una vieja edición de* Pablo y Virginia. Y, a su vez, la misma escena final del desafío tiene algo de *tableau,* de tiempo congelado *en la eternidad del instante,* como cualquier ilustración de *Martín Fierro.*

III

En «El idioma analítico de John Wilkins» Borges comentaba la utopía semiológica del obispo, uno de sus temas más queridos. El deleite nos obliga a reproducir su definición de la belleza, incluida en la categoría decimosexta de las cuarenta que Wilkins utilizó para clasificar el universo, «*la velleza es un pez vivíparo, oblongo*», entre tanta cita útil, una, perfectamente gratuita nos expresa. Pues en realidad queríamos utilizar la extensa cita que Borges hace de Chesterton y con la que termina su comentario: *El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo.*

No en vano este texto fue recordado por Jacques Lacan en su Seminario sobre «La carta robada» de Poe, donde Lacan señalará la articulación del objeto del deseo en el lenguaje, y en cuya estructura repetitiva y triádica verá reproducidas las divisiones que forman al sujeto según el deseo del Otro. Y decimos no en vano, ya que en el arco que va de la enseñanza freudiana a la lacaniana, el psicoanálisis ha escuchado con frecuencia a la literatura para captar la relación del deseo con el lenguaje, de la cual la palabra poética es su más desgarrante testimonio.

Como señala Germán L. García: *Los escritores se rebelaron siempre contra la vieja moral del signo y sus ideas religiosas de comunicación —versión profana de la antigua comunión— y conocimiento. Defendieron un saber carente de referente.* Entre la ingenua ilusión realista del lenguaje como transparencia y la nueva de un lenguaje reificado, instrumental o comunicacional, el psicoanálisis nos encamina a leer la literatura como síntoma, *esto es como metáfora, como el efecto de un poder del lenguaje en el ser que habla, como cifra de un goce que el sujeto no puede reprimir más y en el que tampoco puede reconocerse.*

Y en el nudo de la enseñanza lacaniana otro nudo, borromeo, por cierto, su tríada: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, tres dimensiones de un conjunto solidario. Remontarnos a la génesis de estos conceptos nos llevaría a trazar el largo recorrido de lectura que Lacan realizó sobre los textos freudianos: dentro del cuadro de las relaciones aristotélicas, Lacan marcará lo Real como relación imposible, como una relación que no instaura ninguna relación, lo cual no significa ausencia, sino imposibilidad de tal relación, el punto donde todo es lo mismo, lo indistinto. Lo cual presupone una determinada actitud del sujeto ante los objetos desprendidos de su propio cuerpo, en esta relación el sujeto inviste al objeto con una serie de residuos excedentarios que lo convierten en objeto a, «autre», causa de su deseo. Solidariamente el registro Imaginario es el vinculante, aquel que permite la entrada en el juego simbólico, el que marca la relación del yo con el mundo como transferencial, entre el Yo (deseable) y el «otro» la marca está en la dependencia. Mientras lo Simbólico instaura la diferencia, la que transporta al sujeto en la cadena significante S_1———S_2, cuyo efecto es un Sujeto escindido (S), determinado por su relación al Otro (deseante), el verdadero Amo de su discurso.

En virtud de estos tres registros Lacan ubicará las tres pasiones fundamentales del

hombre: *en la unión entre lo simbólico y lo imaginario esa ruptura, esa arista que se llama el amor; en la unión entre lo imaginario y lo real, el odio; en la unión entre lo real y lo simbólico la ignorancia.*

Borges no sólo ha insistido en sus ficciones en la insalvable brecha que separa al hombre del mundo, ha metaforizado más de una vez esta imposible relación de lo real, y en su subliminal, pero persistente, erótica narrativa percibimos esta paradójica situación del sujeto «excéntrico», no sólo descentrado en relación con el universo, sino consigo mismo.

En su dulcísimo «Otro poema de los dones», uno de nuestros preferidos, Borges da las gracias: *Por la razón, que no cesará de soñar con un plano del laberinto... Por el amor, que nos deja ver a los otros como los ve la divinidad.* En estos versos Borges sintetiza su base epistemológica, el universo como laberinto y los delirios de la razón para aprehenderlo; pero detengámonos un instante en los que hablan del amor: el amor no diviniza al objeto, por el contrario del otro sólo tenemos su imagen, la que nos hemos creado para identificarnos con el dios; lo que el amor produce es un efecto de autovaloración, el amor permite vincular al yo, a su actividad (el uso de la comparación es, lingüísticamente, la vinculación entre dos términos disímiles, pero con una base identificable) con la actividad de un ser que es, en esencia, la visión; que es, en esencia, el Deseante y el Amo: la divinidad. Quitemos –toda lectura es una resta– las connotaciones místicas, o más bien, las suspendamos –bastante ha dicho ya Lacan sobre la relación entre la mística y el Otro–. ¿No reconocemos en esta actividad del *yo* amable (un *yo*, en este caso pluralizado en un *nos*) la base misma del registro imaginario: la identificación? ¿Identificación con quién?, no con el objeto (los «otros») sino con aquel Otro que está en el principio, en el antes de que el Verbo se hiciera carne, en el que posee el Verbo. Es pues en este Otro en el que me convierto cuando amo, es él quien desea cuando *yo* ama. ¿No encontramos aquí la clave que permite a Lacan decir que «*el objeto del deseo es siempre metonímico*»? Pero vayamos un poco más aquí, ya que conviene mantenerse siempre a ras del significante, ¿no es acaso la función del ver omnipotente la que define el lugar por excelencia del Padre?

Enamorarse —ha dicho Borges— *es producir una mitología privada y hacer del universo una alusión a la única persona indudable.* Leemos «Ulrika», el único (confesado) relato de amor, que Borges dice haber escrito en la vejez, pues ha perdido el pudor.

Ya señalamos su comienzo contundente, la declaración de principios del narrador: realidad es igual a recuerdo, esto es la inmersión en el imaginario. Pero veamos que este *yo*, que comienza a enunciar, está precedido por una cita de la Volsunga Saga, en islandés antiguo, y que un alumno ha tenido la amabilidad de traducir para nosotros: «El coge la espada Dam y la coloca, desnuda, entre los dos». La excentricidad cultural de la cita misma, respecto a un lector contemporáneo, la inviste de los atributos del Amo, de la Ley: es esa voz que precede a la emergencia del *yo*, la que legaliza su verosimilitud y, al mismo tiempo, la que señala su ficcionalidad. Lejos queda la ilusión de un *yo* referencial, lejos la posibilidad de remitir el relato a la autobiografía, aunque luego el sujeto de la enunciación nos hable de «recuerdo personal» o de «crónica». ¿Qué otra cosa podíamos esperar de aquél que, con lucidez de cuchillo, afirmaba: *Toda literatura es autobiográfica. Sólo que eso puede ser dicho: «Nací en tal año o en tal lugar» o «Había un rey que tenía tres hijos»?*

Desde esta cita de la Volsunga Saga, que sintetiza el motivo del relato, que remite el acto amoroso a lo simbólico, que devela el Fantasma que discurre por la ficción, reconstruyamos el movimiento del texto. Movimiento que dividimos en tres momentos: la historia del relato es la historia de un encuentro, pero todo encuentro se produce por una identificación imaginaria, y ésta es la que marca el encuentro de Ulrika con Javier Otárola, el narrador. Justamente la identificación del *yo* narrador con Ulrika se basa en la imposibilidad de ambos de definir su propia identidad: *¿Qué es ser colombiano? —No sé— le respondí —es un acto de fe— Como ser noruega— asintió.* En la estructura narrativa estas frases marcan el clímax y final de la primera secuencia, la que en el plan enunciado por el narrador en su introducción, corresponde a «una noche».

Después de este primer momento identificatorio, sigue la larga secuencia del paseo de Ulrika y Javier, que comienza con una confirmación: *Sé que* ya *estaba enamorado de Ulrika* y que culmina con dos frases que sellan el pacto simbólico que hará posible el amor: *Te llamaré Sigurd,* bautismo amoroso, en el cual la ambigüedad del «llamar» que contiene el dar el nombre a otro y la demanda de su asistencia («tu nombre es Sigurd», «Ven, Javier») implica el reconocimiento del deseo del otro y, al mismo tiempo, la investidura del otro como objeto del deseo: *Si yo soy Sigurd, tú serás Brinhild.*

Entre el amor como «pasión imaginaria» y el amor como *don activo de sí,* entre el cautiverio narcisista y la aspiración al ser del otro, entre lo imaginario y lo simbólico, se juega la relación erótica.

En el cuento la problemática del deseo se sitúa siempre desde el lugar de una palabra proferida. Una palabra plena, un nombre propio, mítico, que, a su vez designa los límites mismos de esa palabra a la hora de expresar el deseo. Como es habitual en los cuentos borgianos, el efecto de superficie realista se consigue a partir de la frase inicial del relato: un *yo,* aparentemente firme, bien constituido, pero, en el acto mismo de narrar, ese *yo* comienza a ser *acotado: lo que decimos no siempre se parece a nosotros.* Las palabras pueden convertirse en una barrera defensiva y cautelar contra la emergencia del deseo y su fulminante poder de escisión en el sujeto: una frase condicional, puesta en boca de Ulrika, *si alguien puede tener algo o algo puede perderse,* señalará la verdad central: la imposibilidad del deseo en tanto falto de objeto. Tras la carencia originaria que constituye al sujeto como eterno portador de la demanda, nada puede, realmente, perderse y la posesión del objeto del deseo no podrá jamás satisfacerlo. Borges nos habla, en esta segunda secuencia, de ese inútil peregrinar, y lo hace, una vez más, a través de una figura literaria: De Quincey buscando a Anna por las calles de Londres.

El tercer momento es el de la consumación del acto amoroso. En él la pérdida momentánea de la identidad precipita con su caída la caída de los objetos codificados como reales; y esa pérdida, ese borramiento de lo real (referencial) en el texto conlleva una caída importante para el relato: la del *yo* narrador: *Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor.* Es el único momento en el relato en el que el sujeto de la enunciación se distancia del sujeto del enunciado, poniendo de manifiesto que todo lo dicho por el *yo* no es nada más que una enunciación enunciada por Otro. Dos referentes (dos cuerpos), dos nombres, dos sujetos que caen y son sustituidos por dos abstracciones: el tiem-

po y el amor, cuyo fluir absorbe en el ondular del Deseo las identidades particulares, las conciencias, y el deseo del lector, diferido por el suspense narrativo.

Sin embargo, un instante antes de su borramiento el narrador había recuperado su verdadero nombre, la marca de su *yo*, y con él se reconstituirá en el «imaginario», después de su caída, para verificar la grieta insalvable de lo real: *Poseí por primera y última vez la imagen de Ulrika.*

La paráfrasis de la Volsunga Saga se sitúa tanto en la reduplicación de los nombres de los personajes como en el itinerario y la ubicación espacial de los mismos. Así la *Posada del Norte* («Northern Inn») de York se asimilará al castillo donde yace la valquiria armada y dormida, al igual que la homónima posada de Thorgate podría hacerlo a la corte de Gjuki. El tránsito sonámbulo por el bosque, donde Ulrika/Brinhild camina como si hubiera una espada en el lecho que la separara de Javier/Sigurd, es parangonable a las tres noches que Sigurd, bajo la apariencia de Gunnard, pasa con la valquiria sin tocarla. La analogía se detiene aquí. El cuento trabaja la perversión del mito original: Ulrika, a diferencia de Brinhild, no es una virgen, y tiene, por lo tanto un cierto saber sobre el goce que la diferencia de Javier Otárola, autodefinido en el relato como «un hombre célibe entrado en años». Ambos tienen en común los mismos referentes culturales, pero, en oposición a la conocida visión wagneriana del mito germánico, aquí no se deduce ningún tipo de conocimiento en el encuentro amoroso.

El cuento termina con la explícita referencia a la noche de amor de Ulrika y Javier. Pero antes, se ha deslizado en el texto un inquietante signo indicial de muerte. Dice Ulrika: «Y yo estoy por morir». Los conocedores de la Saga –lectores, también, del cuento de Borges– tienen conciencia de que la muerte de Brinhild es posterior a la de Sigurd y que, ante la pira fúnebre de éste, la valquiria expresará su deseo de que nuevamente entre los dos esté la espada desnuda, porque no hay separación simbólica posible en la muerte, allanadora de toda falsedad de la existencia aleatoria. El tema de la disolución del ser en la noche aniquiladora de los sentidos, designando la pertinente implicación entre Eros y Thanatos, fue magistralmente señalada por Richard Wagner en el dúo Sigfrido-Brühnilda *(Sigfrido, III)*, tras el despertar de ésta en su roca.

Se detiene el cuento en el umbral mismo donde emergía, nuevamente, lo real como indecible e irrepresentable: la muerte de los amantes y, con ella, la del propio sujeto de la enunciación que señalaría la imposibilidad misma del relato como tal.

IV

Leer, interpretar, comentar a Borges se asemeja a la tarea de Sísifo; el crítico se siente atravesado por su estilo y su saber deviene un no saber. Y bien, llegamos a lo que será nuestro último encuentro por hoy: *Utopía para un hombre que está cansado,* al que Borges definirá en su Epílogo al *Libro de Arena* como «la pieza más honesta y melancólica de la serie».

El encuentro: el de un hombre con su destino, con el amor, con su doble joven, con su doble oponente, con el libro, con un objeto... es una ley de estructura en la narrativa borgiana. Describir la variedad de estos encuentros y sus consecuencias, sería re-

construir quizá «la figura en la alfombra» de su producción. Este, nuestro último y más reciente, encuentro con Borges habla de un sueño, de aquella utopía del escritor moderno que, como señalara Roland Barthes «sintiéndose sin cesar culpable de su propia soledad, es una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adánico donde el lenguaje ya no estaría alienado. La multiplicidad de las escrituras instituye una literatura nueva en la medida en que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto. La literatura deviene Utopía del lenguaje». O, como diría Quevedo, citado por Borges: «Llamóla Utopía, voz griega, cuyo significado es no hay tal lugar».

Eudoro Acevedo, hombre y nombre con resonancias históricas, bonaerense, nacido en 1897, que ha cumplido sesenta años, profesor de letras inglesas y escritor de cuentos fantásticos, nos narra un encuentro, en un no lugar de la llanura (en Oklahoma, Texas o la Pampa, la imprecisión del espacio reduplica el tema de la cita, al igual que en «Ulrika») con «alguien», un innombrado hombre del futuro, que habla en latín y sólo ha leído dos cuentos fantásticos: *Los viajes del Capitán Samuel Gulliver* y la *Summa Teológica.* Dos hombres, determinados por una época; uno inmerso en un tiempo histórico, empeñado en ejercitar el arte de la memoria; otro, en una época, donde sólo enseñan la duda y el arte del olvido, que elude la precisión, la cronología y la historia. Y en el juego de contrastes que se intercambian una definición de nuestra época: «esse est percipi» o, como diría Merleau Ponty: *Somos seres mirados en el espectáculo del mundo,* lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como *speculum mundi.*

Frente a este hombre –Eudoro Acevedo– cercado por su propia historicidad, una confirmación: el lenguaje es irreductible, sirve como moneda intercambiable, pero, al mismo tiempo –fundamental ampliación de los límites de lo decible– designa lo no inscribible: la propia muerte del hablante, como libre elección del mismo. ¿Qué es lo que este encuentro metaforiza? La imagen soñada de un futuro, un no lugar, donde los hombres han logrado ser «su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo, su propio Arquímedes», que han borrado sus huellas y sus nombres, han matado muchas palabras, pero no han logrado desprenderse del lenguaje como productor de sentido. La única lucidez de estos hombres del futuro consiste en observarlo con total impasibilidad.

El encuentro dice lo indecible de Ulrika: la muerte del amante. «La nieve arreciaba», afirma el narrador de «Ulrika» en el momento álgido del amor. Observando al hombre anónimo que entra en el crematorio, una mujer, igualmente anónima, que lo ha acompañado dice: «La nieve seguirá».

Recuerdo o sueño del futuro, el narrador guarda de este encuentro un testimonio: la tela, «la más pequeña, que figuraba o sugería una puesta de sol y que encerraba algo infinito». Como la rosa de Coleridge, esa tela es el significante mudo.

Frente a la palabra poética, aquella que proponíamos como cifra de un goce irreprimible, nos preguntamos: ¿De qué es síntoma la lectura? ¿Qué hemos intentado perder en esta exposición? «Leer es desear ser el texto –dirá Roland Barthes– criticar es desear ser su lenguaje». Y entre ese deseo y la melancolía discurre nuestro fantasma como críticos. Mientras tanto el lenguaje goza, las más de las veces a nuestras espaldas, o como diría Valéry: «Un texto no está hecho de lo que uno quiere decir, sino de lo

que uno es capaz de oponer a las ganas de decir algo». Escribir para contradecir el principio del placer, gozar ante lo real que ya estaba allí.

Y en esta tristeza del significante mudo, donde la escritura vuelve a su principio, sólo quedan restos dispersos, algún residuo del pasado, la única letra del futuro: las lápidas en un cementerio donde lo real es la presencia tangible y, ¿por qué no?, serena de la Muerte. Como Adso de Melk, que admiraba el saber; como Guillermo de Baskerville, que confiaba en sí mismo; como Jorge de Burgos, que temía a la risa, de la rosa sólo tenemos su nombre. Ella posee su perfume. Demos gracias, pues lo prodiga sin saberlo. Como las dio Coleridge, como las repitió Jorge Luis Borges.

SONIA MATTALÍA ALONSO y JUAN MIGUEL COMPANY RAMÓN

William Golding: El triste concierto de la vida

Su aspecto de viejo lobo de mar no está reñido con su paso por «Brasenose College» de Oxford, y su amor por el campo le hace vivir en un *cottage* a dieciséis kilómetros de Salisbury en un lugar de paz absoluta. Ningún inglés ganaba el Premio Nobel, un galardón tan desprestigiado, desde hacía treinta años y al obtenerlo este viejo divertido y pensativo hace dos años parece que la popularidad le ha visitado de repente. Fue teniente de navío en la guerra con la «Royal Navy», le gusta releer a Milton y *Paradise Lost* la considera una obra sublime, se pregunta el porqué de la maldad del hombre y sobre este paradigma excava turbias teorías que le atormentan. Esa isla destruida por el fuego en su primera novela con esos niños que hacen salvajes resume su actitud moral. Bien y mal compiten en la historia como dos fuerzas irreconciliables. Ama las leyendas del condado de Wiltshire donde vive, tiene enorme interés por todo lo que sea fantasmal y misterioso, pero sobre todo no se aleja por ninguna razón de Homero y Ovidio. Su padre era maestro de escuela y pasó sus primeros años en Cornwalles, donde nació en 1911 en la villa de St. Columb Minor. Su misma vida es tranquila, y retirada y llena de serenidad creadora.

La alegoría le vigila muy de cerca. Una vez serán los niños que vuelven al nivel

salvaje, otra la persecución de un escritor por un crítico, una tercera un náufrago aterrorizado que se agarra a unas rocas e intenta subsistir. Estos tres temas, de los muchos que podríamos sugerir, son ejemplo claro de un autor que está convencido de cómo el mal vigila muy de cerca al hombre, el mismo Golding ha repetido esta sospecha al acordarse de las tragedias de Shakespeare, y desde tal postulado moral compone una vibrante comedia de costumbres donde todos buscamos las lejanas raíces de nuestra existencia. Eludimos la «libre caída», construimos torres edificadas sobre la más cruel injusticia. Vivimos, sin embargo, en una «oscuridad visible», como tantos héroes de novela de aventuras, buscando entender nuestro alrededor sin conseguirlo. No hay por tanto en su obra el talento expresivo de un Joseph Conrad, ni la ternura lírica de Lawrence Durrell ni mucho menos las creencias de Graham Greene, pero si estamos ante un narrador que sabe los «ritos de paso» del hombre actual, la difícil relación con los demás, su soledad obsesiva. El mejor trabajo escrito hasta la fecha en España sobre el autor, es la tesis doctoral de Félix Martín *Sentido y originalidad de la novelística de Golding* (1978), así como algunas menciones en libros más generales. Un autor didáctico, ingenioso y que heredó de su madre –preocupada por el sufragismo– un deseo de luchar por la justicia social. Queda de todo ello, sin embargo, un pesimismo total, una tendencia al sarcasmo como si buscara una explicación cínica llena de asombro. Su obra es prueba de su psicología.

Lord of the Flies (1954) es todo lo que queramos que sea, y devuelve cuanto le entreguemos. Esa caída de los niños en la isla deshabitada es «alta simbología», que no está lejos de *The Coral Island* (1958) de R. M. Ballantyne y conduce a un ambiguo territorio literario donde Robinson Crusoe está presente y las metáforas del buen salvaje, instauradas por Rousseau y Montaigne, dan lugar a una reflexión sobre el paso de la inocencia al crimen. El autor sabe instaurar un orden que avanza desde la infancia hasta el tatuaje y la tribu. Ralph es autoritario y representa la ley y el orden, mientras Simon como Cristo ayuda a los pobres y entrega su comida a los demás. Maldad y santidad son la primera dicotomía en una isla visitada además por las más estrictas normas de la antropología estructural de Claude Levi-Strauss de tal forma que esa isla deshabitada se convierte en *Morality* de cruentas consonancias dramáticas. Simon muere, como nuevo Cristo, y Jack y su alegoría de la maldad y su grupo cazan cerdos salvajes, mientras la ley que encarna Ralph intenta instaurar su ritual. Una isla politizada por unos niños que asesinan a Piggy y que consiguen crear un mundo destructor de patéticas visiones. Ralph recuerda a su madre muerta y todos le ven como ser superior, mientras que Jack simboliza el dogmatismo, con sus aficiones a la caza, pero Simon es triste y generoso y morirá lo mismo que su compañero Piggy gordo y huérfano que sin gafas se mueve como un ciego. Este es el eje de la tragedia, una cuadrilátero destructor que lleva a la nada y que al ser rescatado por los mayores expresa el temor de su misma esencia sadomasoquista. Los niños son salvados de la destrucción absoluta en pleno ritual de apocalipsis:

> Un oficial de la Marina estaba de pie en la arena, mirando a Ralph con precavido asombro. En la playa, detrás de él, había una canoa, con la proa atracada a la costa y sostenida por dos marineros. En el banco de popa, otro marinero empuñaba una metralleta.

Este cuadro es la respuesta a la libertad fallida, y estas «bromas y juegos» encarna la más monstruosa simbología de la pérdida de la gracia, con los dos niños muertos que son los mártires de ese espectáculo fantasmal. No estamos ante *The Tempest* de Shakespeare aunque los ecos de Calibán sean más sutiles y nítidos que los de Ariel. Aquí tampoco hay un ser benéfico como Próspero que con su magia instaure un orden nuevo. Ni tampoco esta isla remite a la *Arcadia* de Sir Philip Sydney sino a un juego de niños que conduce a la muerte. Una novela que en 1954 descubre a un autor fascinante que en sucesivas entregas irá matizando todavía más su pesimismo atroz.

The Inheritors (1955) revierte en el mundo primitivo con un héroe como Lok que, acompañado de Fa, simboliza un ámbito lejano del mundo salvaje, en una metáfora del comportamiento salvaje donde la atmósfera Neandertal prepara hacia una integración en un Mal escondido. *Pincher Martin* (1956) es la tragedia de la situación límite que no debe alejarse de *Lord of the Flies* y que sigue aquellos cánones de apología del absurdo. Un náufrago está agarrado a una roca y se refugia en sus pensamientos.

> El viento le trajo el grito prolongado de una gaviota que volaba alto por encima de él. Dejó de prestar atención a la chispa de fuego y volvió a abrir los ojos.

Esta situación límite es básica en el código Golding. Resistir con los mínimos medios, intentar no caer en el vacío, no sucumbir en los abismos interiores del subconsciente. Y tal melodía de fracaso colocarla en una situación existencial donde la literatura hace de tabla de salvación. No estamos en *Moby Dick* con aquel final grandioso en el que Ismael se agarra enloquecido de miedo al ataúd de Queequeeg para no ahogarse sino ante una obra que tiene cierta serenidad de extrañas proporciones morales. Martin no cree en el infierno y no debe, por tanto, temer demasiado la muerte, y su única preocupación es su propia vida, importándole bien poco Dios o la Eternidad. Esa exaltación ceremonial del presente conduce a una apología de las cosas inmediatas, tiene algo de páginas de la ética de Spinoza, puesto que tampoco piensa que existe el Purgatorio y lo único real es que un océano Atlántico embravecido le acompaña.

Free Fall (1959) no lleva a ningún sitio. Samuel Mountjoy es un artista que vive su angustia, que ya ha superado los recuerdos antropológicos del Neandertal, incluso no vive en una isla desierta, pero quiere saber cuándo perdió su libertad, es un *homo sapiens* que busca su redención estéril. *The Spire* (1964) incide en el tema de las ambiciones estériles y aquí el símbolo es mucho más obvio en la aguja de una catedral gótica inglesa que se va haciendo cada vez mayor, en su alucinante construcción, pero los cimientos se van resquebrajando. Tal relación entre cielo e infierno tiene obvias connotaciones de un mundo descompuesto y que carece de bases reales y desde ese punto vemos como el Dean Jocelin es el ejemplo de una «libre caída» en un vacío moral que lleva a pintar la situación de la religiosidad inglesa en la época. Nunca hay un trabajo inocente, todo esfuerzo es cómplice, no hay acción vacía, todo está cargado de una extraña maldad. La santidad de Jocelin limita con la de Pincher Martin, ambas están edificadas sobre el más confortable vacío. Los trabajadores mientras tanto mueren para que alguien haga de su orgullo una absurda gloria.

The Piramid (1967) es la apología de la pérdida de inocencia, una sinfonía de colo-

res ocres donde el tema de la llegada del sexo adquiere resonancias teológicas. Oliver y Evie sucumben a sus propios deseos y el pasado se convierte en un paisaje de reticencias éticas. El cuerpo femenino se constituye en objeto de maldición y Oliver alcanza su madurez en una extraña simbiosis con la sexualidad, como si Golding pretendiera insinuar que el mundo intelectual está cimentado en una extraña ceremonia iniciática de las pasiones. Un auténtico *Bildungsroman* pero aquí no hay un Stephen Dedalus sino un joven taciturno, que estudia en Oxford y que ve en Evie la tentación en un ritual de retrospección ética que conduce a la nada. *Darkness Visible* (1979) es la primera llamada tras doce años de silencio y es un absoluto fracaso en esa metáfora vacía de sentido de Londres bajo los bombardeos nazis. *The Paper Men* (1984) será una victoria que viene tras esa otra maravilla que es *Rites of Passage* (1980), y ambas constituyen un nuevo rumbo que el autor inicia con éxito absoluto. Esta última es la historia de un viaje desde el sur de Inglaterra hasta Australia y la imagen de Mr. Talbor tiene mucho de ser vulnerable, y sufre lo mismo la seducción de Miss Brocklebank como los consejos de Mr. Summers. Se mueve como un reflejo moral en un barco que es metáfora del cosmos. Y el diario de Mr. Talbor se alza en texto moral en esta leyenda del siglo XIX que no alcanza ninguna meta, como no sea la ironía de que siga el rumbo que Darwin instauró con el *Beagle*. *The Paper Men* será la metáfora de una persecución entre un crítico y un autor, próximo al *Pale Fire* de Nabokov y con una intención a hacer de Wilfred Baroclay, un autor inglés, que ya en su novela primera *Coldharbour* mostró su talento debe protegere de Rick L. Tucker un joven profesor americano que le persigue.

Esta circunstancia es curiosa, y congrega las más variadas formas de la creación textual de Golding, un autor que apoyado en Swift, busca la explicación al comportamiento del hombre en nuestra época. Recrear la novela puede ser el símbolo que se esconde en *The Paper Men,* hacer que la literatura vaya generando sucesivas zonas de perplejidad. Antes era la tribu el grupo étnico protagonista y ahora es la escritura el modelo de creatividad. Entre ambos ámbitos se extiende una extraña franja de desilusión y abandono, con ciertos aires sartrianos, como si el autor buscara una respuesta personal a su propia visión del concepto de aventura, tal y como Conrad la forjaba, en nuestra época. El «Hombre Nuevo» surge por doquier y pasa veloz desde la inocencia hasta la experiencia en una aciaga confrontación con su propia insolencia interior. Magia y ritual son sus apoyos precisos para así forjar un reducto de esperanza lírica donde se pueda resistir de esa tensión que se avecina. La caída es el gran enemigo del héroe.

El ambiente de la obra de Golding no está alejado de los poemas de William Blake, aquel festival cósmico de bodas entre el cielo y el infierno donde se alcanza una brutal fascinación que deja al descubierto un orden global de perplejidad. La mirada del oficial a los muchachos en *Lord of the Flies* tiene mucho de asombro ante la crueldad y por ello que toda su obra sea una exploración histórica de las variantes entre bien y mal. Pincher Martin en su situación límite es la prueba concreta de un orden que se deteriora, no lejano a alusiones a textos concretos de T. S. Eliot. Hay una especie de «deificación» de lo que se ha dicho en *The Waste Land* y con ello se consigue que la imaginación creadora alcance de repente un momento destructor. La pérdida de la inocencia, tema por cierto que el mismo Blake insinuaba, alcanza una movilidad

mucho mayor y consigue que estas fábulas se abran hacia horizontes más fascinantes donde el héroe intenta conseguir un orden nuevo. Este es el emblema secreto de *The Spire* con la alegoría de la construcción del orgullo y desde tal símbolo se puede comprender cómo todo Golding es la recreación de una metáfora que relaciones el bien y el mal sin ningún tipo de atenuantes. Adán y Eva buscan junto a Caín y Abel una explicación de una historia de la humanidad que desde el caos avanza hacia el orden para regresar a la nada.

Pincher Martin sigue siendo una clave valiosa por considerar. Ese *memento mori* implica la total desaparición de la literatura es como una angustiosa llamada al crepúsculo de la imaginación. Si en *The Spire* sucumbía el orgullo ahora desaparece la humildad y entre ambos rasgos éticos se alza una *Morality* que desvela los rasgos psicológicos que heredará Edmund Talbot que se alza como símbolo heredero de un pasado ambiguo, donde ni las ideas narrativas de Dickens deberían exluirse. El viaje de ese caballero aparece como una fantasía y bajo la forma de un diario, como prueba de un método intimista selecto, se va avanzando hacia una versión total de los hechos que fundan el génesis y el apocalipsis en una atroz danza de la muerte. *The Paper Men* sería entonces la rebelión de la escritura como ente autónomo y esa *sacra conversatione* que mueve el texto se debería entender como un símbolo del hallazgo del «doble», tema que no olvidaba Shakespeare, y que constituye una ceremonia previa del desdoblamiento de la personalidad. Mr. Talbot es el preámbulo a la pérdida de la identidad, es una alegoría de la nada, parece un héroe de *Heart of Darkness* de Conrad envuelto como ésta en una aureola de ambigüedad moral donde todo acto tiene el sentido de una deserción metafísica. Un viaje a Australia en el que pueden integrarse fragmentos perdidos de *Lord of the Flies* y que sirve para descubrir la implacable perfección expresiva del autor. Cada página es un modelo de alta literatura y ese diario que escribe el joven tiene la realidad hiriente y brutal de una novela que se construye en cada instante. La versión de la realidad del clérigo Colley es distinta, con lo cual sospechamos que tal vez Golding pretendía buscar los infinitos planos que una novela puede producir. Una reflexión que se vuelve sobre sí misma.

El héroe se concentra sobre su propia esencia narrativa y parece invocar ecos inequívocos de Milton en su cometido retórico. Este es el Golding capaz de plantear las incógnitas más sutiles entre cielo e infierno, pero sin caer en un estilo moralizador, siguiendo las normas lo mismo del Dr. Johnson como de Novalis y tratando de vincular su problemática narrativa con una fábula de cambio de comportamiento. *Free Fall* podría servir para iluminar este punto de dinámica convulsa y destructora, que parece invocar a la angustia de Kierkegaard como símil necesario para establecer una casuística moral. La relación entre texto y ámbito circundante se hace más nítida de tal forma que tenemos la sensación de que Golding pretende crear un estilo próximo a un sermón moral. En *The Piramid* la sexualidad juega el papel de «rito iniciático» y la figura del joven Oliver es no sólo la de un estudiante de Oxford y con aficiones musicales sino su confesión espiritual de cómo se ha ido integrando en el mundo de la culpa, como si se quisiera revivir el programa de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. La corrupción es el gran símbolo generador de ambigüedad y desde él se vuelve a la tribu del recuerdo, se inicia un periplo moral que tiene como meta conseguir la perplejidad, lle-

gar a los más dilatados ámbitos de la irrealidad. Ese puede ser el significado de *The Paper Men,* la dilatada maquinación narrativa hasta desnudar el subconsciente de un autor y hacerlo desde la perspicaz y maliciosa mente de un crítico literario. *Pincher Martin* vendría en ayuda de estas situaciones límite y así se conseguiría conquistar una meta donde la caída, el vacío y el infierno configuren el mismo orden estético.

En tales perspectivas Golding sabe vencer merced a su ingenio. Simon, el héroe de su primera novela, vuelve a entregar una clave, con su generosidad mítica y su amor a la naturaleza. Se le conoce como solitario pero es el gran solidario de cualquier proyecto tribal, pues su actitud mística hace que se le considere como un ser maduro en aquella jungla de voraz infantilismo. *Lord of the Flies* encerraría muchos símbolos que reaparecen en *Darkness Visible* o *Rites of Passage,* que se conseguiría hacer de aquella obra el auténtico germen generador de un sistema total. Simon es además el visionario y esta actitud en Golding es básica ya que suscita en la isla una auténtica moral autocrítica hasta el punto de proponer cómo todos los errores vienen de ellos mismos. No hay que echar a nadie la culpa de ese satanismo ingenuo que se avecina, parece sugerir, sino que la colectividad se debe preparar para el ritual de sacrificio. La muerte de Simon por sus mismos compañeros encierra ecos de tragedia isabelina, y añade una nuvea dimensión a una obra que poco a poco va alejándose de un mero juego para convertirse en destrucción total.

En *The Spire* aparecían esos mismos dilemas. El sueño de Jocelyn es la captura del infinito y tal empeño le conduce a un desastre absoluto. La catedral que se hunde incorpora cuantas metáforas espirituales busquemos, pero hay un plano social, la alegoría del trabajo de los obreros, que debía haber sido subrayado más pero que sirve para advertir cómo *The Spire* es la más «histórica» de todas las novelas de nuestro autor, y ese modo de imaginarse Jocelyn como un elegido por Dios contrapone la miseria a la divinidad de forma categórica. La moral tragicómica sirve de presupuesto ontológico en un autor que no huye demasiado de los símbolos espirituales y que los almacena en una cuidada ordenación escatológica. *Pincher Martin* servirá de contrapunto al postulado anterior:

> Se dirigió hacia la oscura cavidad del agua. Un poco de luz llegaba todavía desde el agujero hasta las piedras amontonadas en la otra punta, y mientras bebía pudo ver débilmente pequeñas ondas, pero las espirales eran invisibles. Hundió la punta de los dedos en el agua y palpó el fondo luminoso. Permaneció muy quieto.

Este es el éxtasis del náufrago que García Márquez ha usado en una breve obra suya, y sucede tras el momento ritual en el que se bautizan tres rocas con tres nombres de la geografía londinense: Oxford Street, Picadilly y Leicester Square, con lo que tenemos la realidad extraña convertida en modelo íntimo y familiar para así someter al héroe a una «libre caída» en sus propias abismales entrañas mentales. En *The Piramid* hay tres niveles de inocencia y experiencia que se entretejen con esmero y maestría, como si se pretendiera llegar a una nueva moral de las percepciones y descubrir los extraños fondos de la soledad sexual. Esta visión de los hechos elude D. H. Lawrence, pero parece quedar más próximo a Forster de tal forma que la pasión en Golding es un preámbulo en un proceso de dignificación moral. *The Paper Men* lo pondrá todavía

más claro para que así consigamos hacer de un autor un modelo de la cultura de nuestra época donde la perplejidad es la norma básica de comportamiento. Un autor que renace a cada lectura y que lleva a un abismo que es familiar y próximo y que busca soluciones imposibles al hombre actual modelado entre el bien y el mal y viviendo una insufrible situación de naufragio mental. La misma caída moral que se repite en sus textos es la forma más clara de valorar a quien hace del regreso a la tribu una forma de religiosidad. La idolatría satánica al señor de las moscas parece tener el mismo valor que la liturgia que Wilfred Barclay impone a su esclavo. La necesidad de culto, la pasión por el deseo y la soledad del hombre son sus temas reiterados. Un autor fascinante.

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO

Madrid y los Congresos del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América

Los intelectuales españoles y americanos se sintieron especialmente interesados en particular en la conmemoración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. Como resultado de este deseo común surgieron multitud de proyectos, conferencias, exposiciones, congresos...

Desde los primeros meses de 1892 encontramos huellas de la interesante actividad que en este campo se iba a desarrollar en Madrid, como centro de los principales colegios profesionales y asociaciones culturales y científicas del país.

1. Los proyectos

Con fecha 21 de enero de 1892 encontramos en el Archivo de Villa el expediente relativo a la solicitud presentada por el señor vicepresidente del Congreso Hispano-Americano Colonial de Profesores con objeto de conseguir que el Ayuntamiento prestara «su apoyo moral y material» al proyecto.

La Comisión de Propaganda del Congreso tenía su sede en la Escuela Modelo, sita en la plaza Dos de Mayo, de Madrid. Se contestó tan temprana solicitud casi dos meses después, el 3 de marzo, por la Comisión Novena, encargada de los asuntos del Centenario, diciendo que se prestaría la «ayuda moral» y que se concretara cuál podría ser «la ayuda material» que pedía.

A pesar de la modestia de la petición, 1.500 pesetas, el 13 de mayo de dicho año se les deniega definitivamente cualquier ayuda pecuniaria por parte del Ayuntamiento, aduciendo la falta de medios, y les aconseja que se dirijan a la Junta General del Centenario, al menos así consta en el acuerdo del 12 de junio de 1892[1].

Casi al mismo tiempo, el Cuerpo Médico-Farmacéutico de la Beneficencia Provincial de Madrid comienza el 12 de febrero de 1892 el mismo trámite: carta al alcalde-presidente... para que, como presidente de la Junta de Sanidad Municipal de Madrid, designe un delegado para que, en unión de los representantes de las demás corporaciones invitadas, organicen la celebración de un Congreso Hispano-Americano de Ciencias Médicas en conmemoración del glorioso descubrimiento de América.

Las razones en las que se fundamenta este Congreso son especialmente representativas de la mentalidad de la «clase médica» del siglo XIX:

> ...La alta ilustración de V. S. y la cultura general de nuestros comprofesores, nos dispensan de alegar razones y exponer hechos que justifiquen la celebración de este Congreso; todos conocemos que en la historia de la Medicina hay conexiones gloriosas con la génesis y desarrollo del pensamiento que impulsó al inmortal Colón en su genial hazaña; asimismo conocemos todos, los adelantamientos y transformaciones que experimentó nuestra Ciencia, derivados de esta epopeya.
>
> Un médico, el florentino Pablo Toscanelli, que con su correspondencia con el ilustre Colón, movió más al Almirante, fué causa en gran parte de que acometiera su empresa, seguro de encontrar por Occidente camino más corto para las Indias. García Hernández, el de Palos, fue el primero consultado por Marchena, fiado en el saber de tan modesto médico acerca de los proyectos de Colón, decidiendo las discusiones de ambos á Marchena, á pedir á los Reyes Católicos protección para el ilustre navegante.
>
> Sin embargo, los proyectos de Colón se realizaron, porque los dos médicos de Don Juan II, Rodrigo y José, en colaboración con Martín de Bohemia, como los más sabios é ilustrados cosmógrafos de su época, habían aplicado el astrolabio á la navegación de altura, poco antes de los arduos y penosos trabajos del ilustre genovés.
>
> Ya en el primer viaje de Colón salieron á compartir con él las penalidades un médico y un cirujano; en el segundo, Chanca partió para América, de donde trajo estudios acerca de la flora y fauna, así como de la patografía y patología de aquellos nuevos continentes. La expedición científica organizada á toda costa por Felipe II, iba dirigida por su médico Hernández, quien no dudó, en aras de la Ciencia, en arriesgar su vida y abandonar las comodidades, trayendo de este viaje muchos datos, perdidos algunos desgraciadamente en los archivos de Roma.
>
> La Terapéutica y la Materia médica se enriquecieron con medicamentos de grandísima importancia procedentes de América, pero uno solo, la quina, cuyo nombre español acreditó que fuimos los primeros en importarla, por medio de la Condesa de

[1] ASA (Archivo Secretaría del Ayuntamiento de Madrid), 10-70-29.

Chinchón, en el siglo XVII, y en estudiarla extensamente en la Quinología de Ruiz, bastaría á la gloria de tan trascendental acontecimiento.

Los trabajos acerca del café, la ipecacuana y otras substancias; las notables modificaciones de la alimentación por el descubrimiento de riquísimos productos alimenticios; la aclimatación mútua de europeos y americanos, y, en una palabra, otros muchos asuntos, que no hemos de discutir en este momento, porque han de ser objeto de las deliberaciones de este Congreso, obligan á España, ahora como entonces, á convocar á sus hermanos los americanos, para que diluciden las importantes cuestiones que se relacionan en Medicina con el descubrimiento de América.

No dudamos que V. y la Sociedad que dignamente preside, acogerán con entusiasmo la idea de la celebración del Congreso, y deferirá á nuestro ruego de nombrar un individuo que, en unión del Comité que suscribe y de las representaciones de la clase médica, preparan debidamente los detalles de la organización para el buen éxito del Congreso, y hagan el llamamiento á todos nuestros comprofesores españoles y americanos, sin excluir á los extranjeros que deseen prestarnos su concurso.

Si por circunstancias especiales y ajenas á su voluntad, no contáramos con la cooperación de V., lo tendríamos, sin embargo, como adherido moralmente, respetando las circunstancias y condiciones que le obligan á negarnos su valioso concurso personal.

Con este motivo, nos ofrecemos de V. sus afectísimos S.S.

El 19 de febrero de 1892 el Ayuntamiento ofrece a don Alejandro San Martín el cargo de delegado en el Comité de Organización de dicho Congreso; los trabajos para su realización debieron empezar en seguida, porque el 31 de marzo de ese año don Alejandro informaba que ya se habían empezado los trabajos preparatorios[2].

Tocaba el turno de petición a los escritores y artistas que, deseosos de contribuir también, en la medida de sus fuerzas, a la conmemoración de uno de los más asombrosos acontecimientos de la historia, acordaron solemnizar, con la celebración de un Congreso Literario Hispano-Americano, el Cuarto Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo.

El presidente de la Asociación de Escritores y Artistas, Gaspar Núñez de Arce, envió el 22 de abril de 1892 al Ayuntamiento la convocatoria de este Congreso, y, conociendo la reticencia del Ayuntamiento a subvencionar actividades no municipales, Núñez de Arce emplea toda su brillante retórica:

> ...Nuestra Asociación confía en que el Ayuntamiento de Madrid, siguiendo sus gloriosas tradiciones en cuanto se relaciona con el mayor esplendor de las letras españolas, prestará seguramente su poderoso y fecundo concurso a la mejor realización de obra tan patriótica tomando en ella activa parte y sirviéndose, al efecto, nombrar los Representantes que guste, pudiendo considerarse, desde luego, su asistencia a las sesiones con voz y voto, como firme garantía de brillante éxito.
>
> Esperando a la mayor brevedad, su respuesta con los nombres de dichos Delegados, aprovecho esta circunstancia para reiterar a ese Ayuntamiento el sincero testimonio de la gratitud de esta Asociación por tantas y tan inolvidables distinciones como le ha merecido siempre...[3].

2 ASA, 11-388-88.
3 ASA, 10-70-36.

Casi tres meses después don Antonio Cánovas del Castillo, presidente de la Real Academia de Jurisprudencia, se dirigió al Ayuntamiento en parecidos términos, porque también los jurisconsultos americanos y españoles querían hacer su Congreso Ibero-Americano, aunque la expresión literaria de estos proyectos pierde brillantez comparada con la de los literatos y adquiere un mayor rigor crítico:

> ...Próximo a celebrarse la conmemoración del cuarto Centenario del Descubrimiento de América, esta Real Academia ha querido contribuir en cuanto sus fuerzas se lo permiten al mayor esplendor y solemnidad de las fiestas que con tal ocasión se preparan y a la par realizar un acto que complete los importantes trabajos por la misma, realizados para entablar relaciones científico-jurídicas entre España, Portugal y las Repúblicas ibero-americanas, que sirven de conveniente preparación a la futura unión de dichos países.
>
> Con el indicado objeto esta corporación ha acordado celebrar un Congreso jurídico cuya importancia por ser tan notoria no necesitó encarecer.
>
> Para realizar éste no cuenta la Academia con medios suficientes y como quiera que el Exmo. Ayuntamiento de Madrid, que V. E., tan dignamente preside se ha distinguido siempre por la protección prestada á empresas nobles y levantadas, se dirige a V. E. por si tiene á bien contribuir, con los fondos, que para dar mayor brillantez á las fiestas que se proyectan con motivo de la celebración del cuarto Centenario del descubrimiento de América, ha votado ese Exmo. Ayuntamiento, á la realización de un Congreso que tanto ha de ceder en beneficio de nuestra patria...

El 13 de agosto la famosa Comisión Novena propuso subvencionar al Congreso Jurídico con 10.000 pesetas, y seis días después había retirado su dictamen al ver que el Ayuntamiento no contestaba. La Real Academia de Jurisprudencia, el 2 de septiembre, se dirigió a la plaza de la Villa agradeciendo las obras de recomposición y ornato que se hacían en su calle y recordando su petición de ayuda. La respuesta es extremadamente expresiva:

> ...La Comisión correspondiente retiró el dictamen, que proponía se acordase la subvención, teniendo presente que eran ya excesivos los créditos aprobados para atender a los gastos del Centenario... (13 de septiembre de 1892)[4].

Probablemente impulsado por tantas iniciativas ajenas, el propio Ayuntamiento decidió hacer su Congreso y en la sesión del Pleno del 5 de agosto se decidió celebrar un Congreso Municipal en las Casas Consistoriales, invitando a los Ayuntamientos de las capitales de las provincias de España a que designen una representación de los mismos para que tomen parte en la discusión de los asuntos que figuren en el programa del Congreso, quedando autorizada la comisión para organizarlo, disponer la forma y manera de su realización y consiguiéndose un crédito de 25.000 pesetas para atender a los gastos que este acto origine[5].

Aunque las ayudas del Ayuntamiento no fueron, como hemos visto, muy generosas, sí que va a designar representantes que en su nombre asistan a algunas de estas

---

[4] ASA, 10-70-59.
[5] ASA, 10-70-72.

reuniones científicas y culturales; así, por acuerdo del 20 de mayo de 1892, se designó a los concejales Tomás María de Ariño, Manuel Novella y Julián Rodríguez de Celis para asistir al Congreso Literario[6]. Y el 21 de septiembre se designó también a don Fernando Morcillo, vicepresidente de la Junta Municipal de Instrucción Pública, para que le represente en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano[7].

De todos estos proyectos, los que resultaron más fructíferos fueron el Congreso Literario Hispano-Americano y el Congreso Jurídico Ibero-Americano.

2. Congreso Literario Hispano-Americano

El objetivo fundamental de sus promotores era: «...sentar las bases de una gran confederación literaria, formada por todos los pueblos que aquende y allende los mares hablan castellano para mantener uno é incólume, como elemento de progreso y vínculo de fraternidad, su patrimonial idioma...»[8].

Fundada en estas razones, la Asociación de Escritores y Artistas Españoles promueve el Congreso Literario, para el cual obtuvo el generoso concurso del cuerpo diplomático acreditado en España, por las jóvenes repúblicas del continente americano.

Se decidió que el Congreso se dividiera en tres secciones:

1.ª De Filología.
2.ª De Relaciones Internacionales.
3.ª De Librería.

La primera trataría de los medios prácticos de mantener íntegra y pura el habla castellana en España y los países hispanoamericanos, ajustando su enseñanza a textos donde se consignen las mismas reglas gramaticales.

La segunda determinaría el modo de establecer vínculos de estrecha unión entre todos los centros de instrucción pública, ministerios, universidades, institutos y sociedades oficiales y particulares de dichas naciones.

La tercera acordaría los medios prácticos, dirigidos al desarrollo y progreso de libros españoles en América y libros americanos en España, así como del de obras artísticas, organizando empresas, casas editoriales, bibliotecas, etc., entre todos los países de origen español.

El desarrollo de estas secciones fue aprobado por la Junta organizadora el 17 de julio de este mismo año; comprendía 31 puntos, divididos en las tres secciones antes mencionadas:

Sección 1.ª *Filología.*

1.º Razones de conveniencia general que aconsejan la conservación en toda su integridad del idioma castellano en los pueblos de la gran familia hispanoamericana.

---

[6] ASA, 10-76-36.
[7] ASA, 10-70-18.
[8] ASA, 10-70-36.

2.° Elementos que en España y América concurren a la conservación de la lengua común castellana.

3.° Agentes que, menoscabando la unidad de la lengua entre los pueblos hispanoamericanos, contribuyen a la corrupción del idioma y a la formación de dialectos.

4.° Medios de dar vigor a los elementos que favorecen la conservación del habla común entre los pueblos hispanoamericanos y de disminuir o neutralizar por lo menos el influjo de los agentes que la contrarían.

5.° Procedimientos que podrían emplear las corporaciones docentes de cada nación representada en el Congreso para estimular la publicación y propagación de trabajos encaminados a limpiar el idioma patrio de los galicismos, italianismos y anglicanismos innecesarios con que le deslustra la incesante corriente de inmigración que afluye a aquellos países. Certámenes nacionales e internacionales sobre materias filológicas relacionadas con el habla común, institución de premios, propaganda de la prensa, etc.

6.° La autoridad en materia de lenguaje, sus fundamentos y sus límites. ¿Es posible, sin ella, mantener la cohesión de un idioma tan esparcido por toda la tierra como el castellano? En caso negativo, ¿qué instituciones deben representarla y ejercerla?

7.° Para defender y afirmar la unidad de una lengua, no obstante la variedad de voces y locuciones propias de los diferentes pueblos que la hablan, es indispensable conservar en todos ellos la unidad de las reglas gramaticales.

8.° La sujeción a un régimen gramatical común, lejos de dificultar, como suponen algunos, el progresivo desenvolvimiento de un idioma, le facilita, ordena y encauza dentro de sus genuinas condiciones.

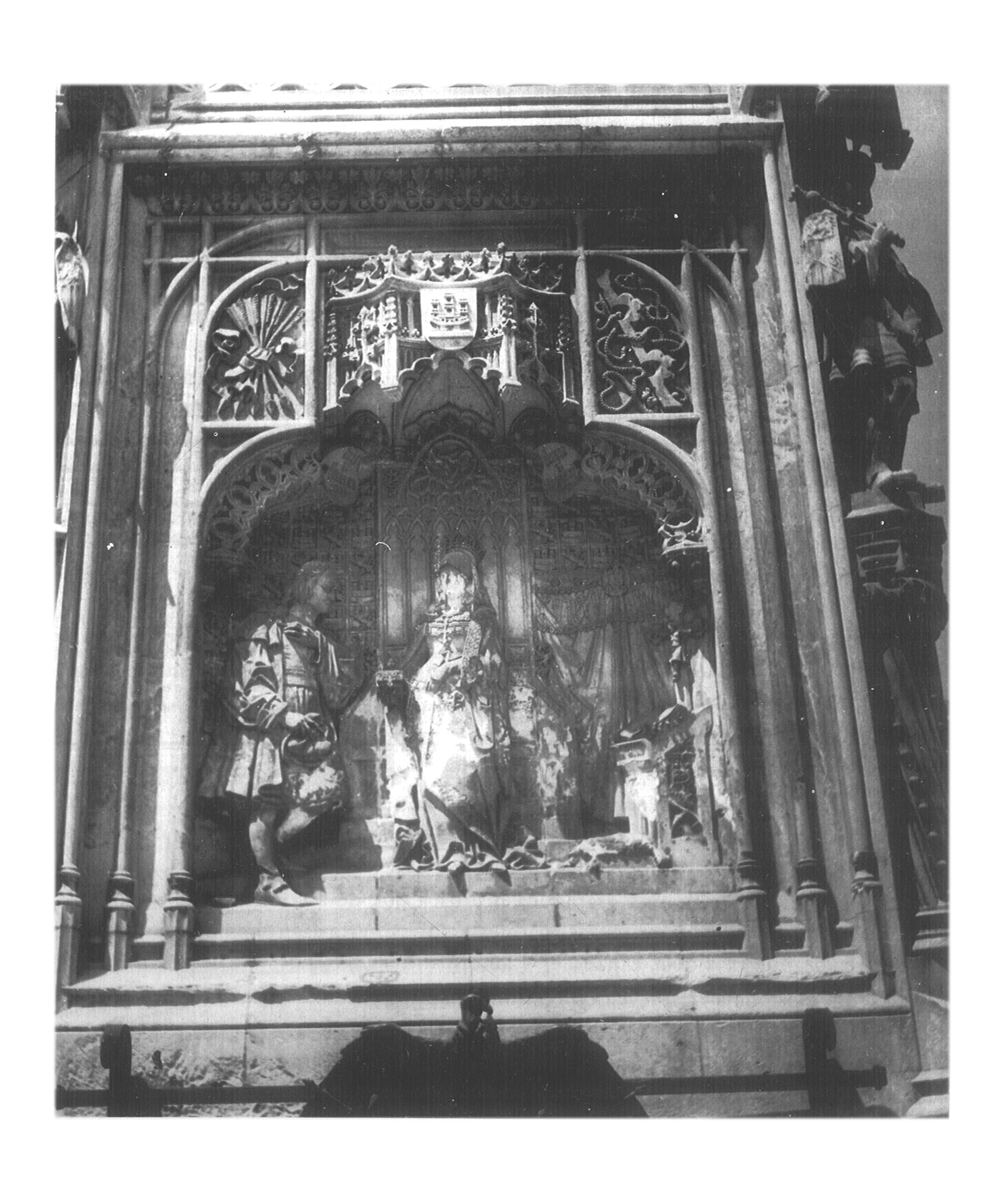
9.° Los principios y reglas de la gramática castellana de la Real Academia Española deben servir de punto de partida para la enseñanza de la lengua en los países representados en el Congreso Literario Hispano-Americano.

10.° Necesidad de una nueva gramática de la lengua castellana, fundada en los principios y leyes de la filología moderna, escrita con todo el detenimiento que su importancia exige y en cuyo trabajo se tengan muy en cuenta las opiniones de nuestros más insignes gramáticos españoles y americanos.

11.° Conveniencia de una gramática histórica que dé a conocer el proceso de la lengua castellana desde sus primeras manifestaciones hasta las obras de los escritores más ilustres de nuestros días, españoles y americanos.

12.° La existencia de un léxico común es imprescindible para todos los pueblos del habla castellana.

13.° El Diccionario vulgar de la lengua castellana que, como resultado de su labor continua y depuradora, publica periódicamente, aumentado y corregido, la Real Academia Española, con el eficaz concurso de sus correspondientes de América, debe tener autoridad reconocida en todos los países representados en el Congreso. Para llenar cumplidamente fin tan alto y acrecentar el riquísimo y variado caudal del idioma, procede que este léxico común siga, como hasta ahora, incluyendo en sus ediciones sucesivas los provincialismos españoles y americanos que por su etimología, por la legitimidad o persistencia del uso, o por referirse a productos, necesidades y costumbres pe-



Detalles del monumento a Colón en los Jardines del Descubrimiento (Madrid)

culiares de las regiones en que se emplean, ostentan legítimos títulos para su incorporación en el Diccionario vulgar.

14.° Condiciones de origen, de etimologí a y de uso que han de concurrir en una voz para que sea admitida en el Diccionario vulgar.

15.° Lenguas de los aborígenes de la América española e influencia que han ejercido en la que hoy se habla en las naciones hispanoamericanas.

Sección 2.ª *Relaciones Internacionales.*

1.° ¿Qué clase de relaciones deben existir entre todos los centros de instrucción pública, ministerios, bibliotecas, museos y demás corporaciones oficiales de las Repúblicas hispanoamericanas entre sí y con España?

2.° Utilidad de la mutua y frecuente comunicación entre dichas corporaciones oficiales por medio del envío de obras y catálogos y del cambio de documentos, copias y ejemplares duplicados de obras impresas.

3.° Procedimientos más adecuados para estrechar vínculos entre las sociedades particulares de carácter científico, literario y artístico de los pueblos de lengua castellana, estableciendo cambio de obras, revistas y periódicos, y determinando en sus respectivos reglamentos la reciprocidad de títulos entre los socios de las corporaciones similares de dichos países.

4.° Organización de relaciones económico-literarias entre todos los centros de instrucción pública y privados. Medios oficiales y particulares para conseguir tan útil fin.

5.° Formación de un centro internacional encargado de gestionar el cumplimiento de los acuerdos del Congreso.

6.° Creación, de acuerdo con los Gobiernos de las naciones respectivas, en la Biblioteca Nacional de Madrid, de un departamento especial de obras americanas para facilitar el estudio y propagar el conocimiento de todos los escritores que honran en aquellas regiones las letras castellanas.

Sección 3.ª *Librería.*

1.° Modos y procedimientos más apropiados para la seguridad, rapidez y baratura del transporte de libros escritos en lengua castellana y de obras artísticas pertenecientes a las naciones de origen español. Examen crítico de las disposiciones que regulan este servicio y de las dificultades prácticas que puedan ofrecer en los diversos países representados en el Congreso.

2.° Solicitar del Gobierno español la uniformidad en el precio de certificados para dentro y fuera de la península y el aumento de peso en los paquetes de impresos.

3.° Examen comparativo de las legislaciones de aduanas vigentes en los Estados hispanoamericanos y la de España en cuanto se refieren al comercio de libros en lengua castellana impresos fuera de sus territorios respectivos, pero en naciones del mismo idioma, a fin de llegar sobre este punto a un régimen común entre la gran familia española basado, a ser posible, en la mutua franquicia.

4.° Servicios que en el desempeño de su cargo pueden prestar los cónsules para

mayor seguridad del comercio de libros y obras artísticas. Planteamiento del giro consular entre los Estados hispanoamericanos y España.

5.° Condiciones en que se hace entre España y las Repúblicas hispanoamericanas el comercio de librería y alteraciones que deberían introducirse en él para darle mayor amplitud y favorecer su crecimiento.

6.° Parte importantísima que en el desarrollo del comercio de libros y obras artísticas corresponde a la iniciativa individual fortalecida por el espíritu de asociación.

7.° Formación de un sindicato de editores y libreros para la solidaridad y defensa de sus intereses comerciales en España y América. Servicio de corresponsales.

8.° Creación de empresas editoriales, si fuera posible constituidas por capitales españoles y americanos, con el fin de extender, por medio de la esmerada corrección tipográfica de los textos, la excelencia de la parte material y la baratura de los precios, el comercio de libros escritos en castellano.

9.° Bases para el establecimiento en las capitales o ciudades más importantes de los Estados hispanoamericanos de centros y agencias que, con las debidas garantías, respondan a las necesidades varias del comercio de libros escritos en nuestro idioma.

10. Influencia provechosa y fecunda que pueden ejercer en este movimiento de compenetración intelectual entre pueblos hermanos las sociedades y casinos españoles constituidos en América[9].

El Congreso se inauguró, tal como se había previsto, el 1 de noviembre de este año de 1892 y tuvo una duración de cinco días.

Es por la variedad, calidad y cantidad de sus asistentes el más importante que se celebró en la capital de España durante este período.

La convocatoria atrajo exclusivamente a escritores, artistas y políticos del continente americano. Los países europeos, dada la temática tan restringida que se planteó, girando en torno al castellano, no manifestaron ningún interés por el acto. Por contra, la variedad de las actividades ejercidas por los concurrentes es muy amplia, aunque el término escritor puede aplicarse a la mayoría con ciertas reservas.

Creemos interesante examinar con cierto detalle las profesiones representadas en el Congreso, haciendo particular hincapié en su proporción numérica:

Abogados, jurisconsultos y notarios	35	Diplomáticos	68
Actores	3	Editores	9
Agentes de negocios	2	Escritores	133
Archiveros, bibliotecarios, etc.	18	Estudiantes	2
Arquitectos	3	Funcionarios civiles	7
Autoridades eclesiásticas	25	Geógrafos	5
Banqueros	4	Ingenieros	10
Catedráticos de Universidad	27	Impresores	2
Comerciantes e industriales	4	Libreros	14

[9] CONGRESO LITERARIO HISPANO-AMERICANO, 1892: *Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. Congreso Literario Hispano-Americano organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles... 31 de octubre al 10 de noviembre de 1892.* Madrid, Tip. Ricardo Fe, 1893.

Médicos-farmacéuticos	29	Políticos	53
Militares	50	Profesores	31
Músicos	12	Publicistas	1
Periodistas	74	Religiosos regulares	7
Pintores	12		

Como se puede apreciar, la proporción mayor es la de los escritores, seguida muy de cerca por los diplomáticos, periodistas, políticos, militares...

Aparecen profesiones relativamente «nuevas», como las de publicistas y agentes de negocios.

Impresores, editores y libreros, que constituyen la base material de la literatura, concurrieron en número considerable a las sesiones, demostrando con ello su gran interés por el acto.

Otra nota a destacar es la participación femenina. En efecto, 14 mujeres, escritoras y maestras, se inscribieron. En este caso la proporción española es relativamente pequeña, sólo seis, frente al gran número de colombianas, inglesas, dominicanas, etc. Es curioso señalar que una de ellas, la señora Fastenrath, participa junto con su marido en las sesiones, siendo el único matrimonio asistente a las mismas. Y, naturalmente, no podía faltar a un Congreso de escritores en lengua castellana doña Emilia Pardo Bazán, cuya postura en favor de la plena incorporación de la mujer a la sociedad es de todos bien conocida.

Masiva fue también la participación de la prensa. Se inscriben en el Congreso los principales periódicos nacionales y extranjeros de la época, como son *Blanco y Negro, El Globo, El Heraldo de Madrid, El Imparcial, La Epoca, Corriere della Sera,* de Milán; *La Patria,* de México; *El Repertorio Salvadoreño,* etc.

La nómina de escritores es prácticamente completa. Aparte de los americanos Rubén Darío y Jorge Isaacs, nos encontramos a toda la generación de escritores realistas y naturalistas del momento en España: Juan Valera, Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán... y no sólo éstos, sino también lingüistas e historiadores del idioma, de los que el más conocido es don Marcelino Menéndez Pelayo.

El mundo de la música estuvo magníficamente representado con nombres de la categoría de Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Ruperto Chapí y otros más.

La mesa del Congreso solicitó, si no ya la presencia física, sí la aprobación y el apoyo moral de los presidentes de las Repúblicas americanas. La respuesta no se hizo esperar por parte de algunas, como Colombia, Guatemala, Costa Rica, El Salvador, Ecuador y hasta Porfirio Díaz, el entonces presidente de México, dirigió palabras de aliento a los organizadores. Los políticos españoles, desde los representantes del Gobierno hasta los de la oposición, también estuvieron presentes, destacando Cánovas del Castillo, Canalejas, Sagasta, Castelar y Gumersindo de Azcárate, y muchos de ellos intervinieron haciendo «doblete», pues, como veremos más adelante, sus nombres también figuran en la lista de los participantes en el Congreso Jurídico que se estaba celebrando al mismo tiempo.

Respecto a los países participantes, España, como organizadora, tiene el mayor nú-

mero de asistentes, aunque hubo por lo menos un miembro de cada uno de los países americanos invitados:

Alemania	2	Guatemala	10
Argentina	7	Honduras	1
Brasil	1	México	18
Bolivia	12	Nicaragua	6
Colombia	24	Paraguay	1
Costa Rica	10	Perú	9
Cuba	15	Portugal	5
Chile	3	Salvador (El)	3
Ecuador	2	Santo Domingo	4
España	594	Uruguay	5
Estados Unidos	1	Venezuela	4
Francia	3	Total de asistentes	740

3. Congreso Jurídico Ibero-Americano

Este Congreso celebró sus sesiones en la primera mitad del mes de octubre de 1892. Los temas fijados en el programa para su discusión fueron los siguientes:

1.° Bases, conveniencia y alcance del arbitraje internacional para resolver las cuestiones que surjan o estén pendientes entre España, Portugal y los Estados iberoamericanos. Forma de hacer eficaz este arbitraje.

2.° Medios de dar eficacia en España, Portugal y las Repúblicas iberoamericanas a las obligaciones civiles contraídas en cualquiera de estos países, a las diligencias y medios de prueba y a las resoluciones de los tribunales de justicia de dichos Estados, así en lo civil como en lo criminal.

3.° Bases para una legislación internacional común a los citados países sobre propiedad literaria, artística e industrial.

4.° Abordajes y auxilios en alta mar entre buques de distintas naciones. Legislación, competencia y procedimientos para hacer efectivas las consecuencias jurídicas de estos hechos.

Además de los anteriores, podrá discutirse cualquier otro tema si así lo acuerda el Congreso a propuesta de alguno de sus individuos[10].

Hubo, en efecto, una ampliación, que se incluyó dentro del programa general, un quinto apartado, «El matrimonio y el divorcio en el Derecho internacional privado», y como apéndice figuraban memorias presentadas sobre la naturalización en los Estados Unidos, un problema que ya se planteaba en los países latinoamericanos. Y sobre tres problemas específicos del Derecho español en aquellos años: la institución del ju-

[10] ASA, 10-70-59.

rado y su planteamiento en España, apuntes para la redacción de una ley de extranjería y una memoria sobre el estado actual de lo contencioso-administrativo en España.

El 10 de noviembre de 1892 se leyeron las conclusiones, y es curioso e incluso merece la pena reproducirse las palabras de Cánovas del Castillo, que al resumir los trabajos de los congresistas observaba que la idea fundamental que les presidió fue «la de suprimir la guerra resolviendo todo desacuerdo entre las naciones por medio del arbitraje»[11].

El éxito de asistencia parece asegurado si tenemos en cuenta que se inscribieron 285 participantes. La representación más nutrida fue la de España con 136, que, según el artículo 4.° del Reglamento, se fijaba de la siguiente manera:

> ...España estará representada por una delegación de la Real Academia de Jurisprudencia y por cien Abogados, nombrados como sigue:
> — Cinco por la Presidencia del Consejo de Ministros.
> — Cinco por cada Ministerio.
> — Cuatro por el Consejo de Estado, de los cuales dos serán designados por el Tribunal de lo Contencioso.
> — Dos por el Tribunal Supremo de Justicia.
> — Dos por el Tribunal de la Rota.
> — Uno por cada uno de los Rectores de las Universidades de la Península.
> — Tres por el Rector de la Universidad de la Habana.
> — Dos por el Rector de la Universidad de Manila.
> — Uno por cada uno de los Decanos de los Colegios de Abogados de las quince Audiencias territoriales de la Península é Islas Baleares y Canarias.
> — Dos por cada uno de los Decanos de los Colegios de Abogados de la Habana, Puerto Príncipe y Puerto Rico.
> — Dos por el Decano del Colegio de Abogados de Manila.
> — Uno por la Real Academia Española.
> — Uno por la Real Academia de la Historia.
> — Dos por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.
> — Uno por cada una de las Academias de Jurisprudencia de Barcelona, Granada y Zaragoza.
> — Uno por la Academia Matritense del Notariado.
> — Uno por la Unión Ibero-Americana[12].

Le seguía Portugal con 20; Guatemala, con 16; México, 14; Chile, 13; Colombia y Honduras, 10; Costa Rica y Ecuador, 9; Perú, 8; Brasil, Bolivia y Uruguay, 6; Nicaragua, 5; Paraguay y Santo Domingo, 4; Argentina y Cuba, 3, y por último, Filipinas, El Salvador y Venezuela, 1.

La calidad y el tono de las discusiones estuvo asegurada desde el principio dada la personalidad de los asistentes, entre los que cabe destacar nombres como el de Antonio Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Ministros de España; Francisco Silvela, Eduardo Dato, Gumersindo de Azcárate, Canalejas, Antonio Maura, Juan Valera, Montero Ríos, Raimundo Fernández Villaverde y Rubén Darío, entre otros.

Aunque estos Congresos no tuvieron una repercusión práctica importante, el mero

---

[11] Congreso Jurídico Ibero-Americano, 1892. Madrid. Real Academia de Jusrisprudencia y Legislación, 1893.

[12] ASA, 10-70-59.

hecho de que americanos y españoles de todas las profesiones y tendencias políticas se sentaran a trabajar juntos sobre materiales comunes a ambas orillas del Atlántico, como son el Derecho y la Lengua, supuso un paso importante en el conocimiento y comprensión de pueblos que llevaban cuatrocientos años de enfrentamiento ininterrumpido (conquista, colonización e independencia).

CARMEN CAYETANO MARTÍN
PILAR FLORES GUERRERO
CRISTINA GALLEGO RUBIO

Canto a Cortés en Ulúa, en 1808

A los leyentes

> Toda historia, aunque no sea bien escrita, deleita. Por ende no hay que recomendar la nuestra, sino avisar cómo es tan apacible cuanto nueva por la variedad de cosas y tan notable como deleitosa por sus muchas extrañezas. El romance que lleva es llano y cual agora usan, la orden concertada e igual, los capítulos cortos por ahorrar palabras, las sentencias claras aunque breves. He trabajado por decir las cosas como pasan. Si algún error o falta hubiere, suplidlo vos por cortesía, y si aspereza o blandura, disimulad, considerando las reglas de la historia; que os certifico no ser por malicia.
>
> (FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia General de las Indias.*)

Desde los primeros poemas existentes es indudable que los grandes acontecimientos tienen su reflejo literario, contemporáneo o no, en la memoria del pasado. Y ésta lo mismo puede ser oral que poética o *histórica* porque, en realidad, *toda historia, aunque no sea bien escrita, deleita.* Desde el punto de vista de la poesía la recreación del pasado cobra en España un auge especial desde el prerromaticismo —antes y después de 1808—, hasta el extremo de que una de las características más genuina de la poesía

española respecto de la europea, en la época del romanticismo, es la de su inclinación hacia lo narrativo, lo épico y lo legendario sobre lo lírico[1]. El sentimiento poético del pasado se une al gusto por lo heroico que se canta, influenciado no en pequeña medida por la coyuntura histórica, y ello dará lugar a una auténtica «historiografía» poética muy particular[2], de la que uno de sus reflejos puede ser un patriótico *Canto a Cortés en Ulúa,* impreso en México en 1808.

Hernán Cortés en la «historiografía ficticia»

La recreación de la gesta del conquistador de Nueva España fue un tema del gusto tanto de la Ilustración como del Romanticismo, aunque tratado con sentimiento y estilo bien diferente. Los mismos europeos de la época «revivieron» al héroe, que se convirtió en una figura querida y odiada, aunque siempre admirada en su grandeza[3]. En España, tanto en el XVIII como en el XIX, los poetas cantaron a Cortés. De 1755 es el poema épico la *Hernandía,* debido a Ruiz de León. Incluso en 1778 la Academia Española abrió un concurso sobre el tema de *Las naves de Cortés destruidas,* a cuyo premio optaron 43 poemas, entre los que se encontraba uno firmado por Moratín que no resultó vencedor. Y veinte años después, Escoiquiz publicaba su *México conquistada,* en tres volúmenes. Con posterioridad, el conquistador, ya en plena época romántica, será cantado como un «noble jòven gallardo» por el duque de Rivas en sus *Romances,* o por Hurtado en su *Romancero de Hernán Cortés,* de 1847[4]. Y lo mismo ocurrirá en el drama de la época[5] o en la música teatral, hasta el punto de que, junto con el Cid o don Quijote, se convertirá en uno de los asuntos hispánicos predilecto de vates y músicos[6]. De 1733 data la ópera más antigua perteneciente al tema cortesiano, debida al gran veneciano Vivaldi, que la tituló *Montesuma.* Y justo un siglo después, en los carnavales de 1833, el melodrama de *Fernando Cortés* era representado de Milán[7]. Lo mismo ocurre

---

[1] Don Juan Valera, en un agudo y extenso ensayo sobre *Poesía lírica y épica del siglo XIX* (en *Obras completas,* Ed. Aguilar, Madrid, 1949, II, 120 y ss.), puso ya de relieve cómo hasta mediados de siglo lo épico y el gusto por lo histórico heroico priva en los autores y en el público de manera absoluta.

[2] La poesía, de la misma manera que el teatro o la novela, no dejan de ser —fruto de la preocupación historicista de la época— formas peculiares de una *historiografía* «ficticia e imaginativa» (cfr. MANUEL MORENO ALONSO, *Historiografía romántica española,* Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1979, pp. 67-107).

[3] Sobre este particular me he ocupado en una ponencia presentada al VIII Congreso de Estudios Extremeños, en conmemoración del V Centenario, con el tema de «El diálogo de los muertos entre Hernán Cortés, y la imagen romántica del conquistador en Inglaterra» (10-13 octubre 1985).

[4] Cfr. JAIME DELGADO, «Hernán Cortés en la poesía española de los siglos XVII y XIX», *Revista de Indias,* IX (1948), núms. 31-32, pp. 393-470.

[5] Cfr. JORGE CAMPOS, «Hernán Cortés en la dramática española», *Revista de Indias,* IX, 171-198.

[6] Cfr. JOSÉ SUBIRÁ, «Hernán Cortés en la música teatral», *ibídem,* pp. 105-126.

[7] *Fernando Cortés. Melodramma in due Atti da rappresentarsi nell'Imp. Regio Teatro sella Scala il carnavale dell'anno 1833,* Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 36 pp. (en el *British Museum,* 11714.aa.26). Al comienzo, el coro de los soldados mexicanos exclamaba:

Nel petto di quei barbari
e ignota la pietá.
Se dell'Iberia il fulmine,
lo sdegno di Fernando
passa, passando estermina

también con la novela, aunque cuando Telesforo de Trueba y Cossío emprende la tarea se decide, por escrúpulos historiográficos, a privar la veracidad histórica sobre la fantasía[8].

El canto de 1808

El 15 de octubre de 1808 obtenía la licencia de impresión, en la ciudad de México, un epinicio con el título de *Canto a Cortés en Ulúa,* que se publicaba en la imprenta de Arizpe[9]. El editor para su presentación utilizaba el recurso literario de atribuírselo tan sólo ficticiamente a G... de Aguilar. Constituido por un total de 120 octavas numeradas y de un breve prólogo, el *Canto* carece de paginación y va precedido de un epígrafe de Virgilio referente a *Thule,* «con la idea que entonces tuvieron de ser voz corrompida en latín del Culhúa Indiano, y quizá de Tula, que es el país o ciudad originaria de los mexicanos»[10]. Según confesión del autor, con el *Canto* se complacía en elogiar «por mi medio a Hernán Cortés; porque es un héroe a quien amo y venero, especialmente desde que habito en México». Esta indicación, unida a la fecha tan representativa del momento en que aparecía, es una clara muestra del sentimiento patriótico que conmocionó a los españoles de ambas orillas del Atlántico a raíz de la «conquista» de la Península por las tropas napoleónicas[11]. Eran aquéllos unos momentos en que las imprentas de México vomitaban contra la invasión francesa[12], comparando a los invasores con las chinches[13], o dirigían manifiestos a las potencias de Europa concitándolas a tomar las armas contra el enemigo común[14]. Incluso la misma imprenta de Arizpe, desde el principio, se señaló para dar «el grito de la Patria en un alarma general (que)

urtando... rovesciando.
Vulcan che bolle ardente,
devastator torrente,
fiero cosí non é.
Oh! giorno!... ah! Tristi! Ah! Miseri! (p. 8).

[8] *Life of Hernán Cortés,* Edinburg, 1829. «I have been careful to set down my authority for every event of the least importance. The number and respectability of my references, will show my anxiety of this point... I have been extremely scrupulous with regard to facts; and for the rest, I humbly hope no one will blame me for not having written the extraordinary and romantic deeds of Hernán Cortés in the style and manner of a Bulletin or Gazette» (pp. 1-2).

[9] En *British Museum* (BM), 9180 e 5/39.

[10] *Thule,* «voz mexicana, equivalente a nuestra Espadaña Ova o Enea, abundantísima en todas las orillas de las infinitas Lagunas Americanas», constituyó todo un mito durante la antigüedad (recordado por SÉNECA en *Medea,* 375-9) y el Renacimiento, que fascinaba todavía a Francis Bacon cuando hablaba de las profecías (cfr. la edición de sus *Essays,* de Penguin Classics, 1985, p. 169).

[11] De este particular me he ocupado ampliamente en «El sentimiento nacionalista en la historiografía española del siglo XIX», en *Actes du Colloque international sur Nation et Nationalités en Espagne* (XIXe-XXe s.), París, Fondation Singer-Polignac, 1985, pp. 63-122.

[12] *Antipolítica francesa o vindicación de las injurias que ha sufrido España,* reimpresión de México, 1808 (BM. 9180.e.5/18).

[13] *Las Chinches de la Europa, o comparación de los franceses con este odioso animal,* México, Imp. de C/. del Espíritu Santo, 1808 (BM. 9180.e.5/22).

[14] *Manifiesto dirigido por un Español Americano a las Potencias de la Europa agraviadas, concitándolas a tomar las armas contra el enemigo común Napoléon primero,* reimpresión en México (BM. 9180.e.5/20).

aviva el entusiasmo de sus amigos»[15], mateniéndolo aún en la tardía fecha de 1820[16]. El *Canto a Cortés en Ulúa* muy bien podía representar la postura españolista frente a la *escuela* formada en México para «denigrar la memoria de Hernán Cortés y de los que le acompañaron en la conquista», que tuvieron como «declarado campeón» al general Tornel y a algunos «poetastros» calumniadores del conquistador[17]. La poesía se convertía en arma de combate, pues escribir, a partir de 1808, significaba luchar[18].

El poeta de Ecija

El *Canto* de 1808, a juzgar por la nota del editor, no se había compuesto en México, sino que se lo había enviado «un pariente de los que tengo en la ciudad de Ecija, *hombre de muy buenas creederas*». Se lo enviaba para que lo imprimiera en Nueva España «porque el señor que se lo ha dado, *que es Andaluz*, le dijo haberlo encontrado en el Archivo de su antigua y noble casa y que creía que el nombre puesto al frente de G. de Aguilar, puede ser de aquel Gerónimo de Aguilar Ezijano, a quien rescató Hernán Cortés en Cozumel, y llevó siempre a su lado de intérprete». Desde luego, el que en Ecija hubiera hombres de *muy buenas creederas* era algo que a los habitantes de la *ciudad* no podía discutírsele después de haber visto allí el sol el gran Vélez de Guevara, autor de *El diablo cojuelo*, que la había cantado como «la más fértil población de Andalucía»[19]. Pero la belleza de la ciudad y su misma fertilidad no quitaba el que no fueran pocos los que emigraron a las Indias en busca de mejor fortuna, como le sucedió a Aguilar o al mismo autor (anónimo) que cantaba a Cortés en 1808[20]. Las *buenas creederas*, por otra parte, se pondrían de manifiesto en la actitud heroica de sus habitantes frente a los franceses durante la Guerra de la Independencia, iniciada precisamente en 1808[21]. Pero el au-

---

15 *El Clamor de España. Dirigido a los habitantes de la América Española por un humilde vasallo de Fernando VII*, México, Impo. de Arizpe, 1809 (BM. 9180.e.5/35).

16 *El Becerro, hijo del buey manso, o el criollo agradecido a la nación española*, México, en la Oficina de don Juan Bautista de Arizpe, 1920 (BM. 9770.bb.2/2).

17 Cfr. JAIME DELGADO, *Hernán Cortés en la poesía española*, cit., pp. 395 y ss.

18 Cfr. MANUEL MORENO ALONSO, «La cultura en el tránsito entre el Antiguo y el Nuevo Régimen», en *Historia general de España y América*, Madrid, 1982, t. XII, 125-143.

19 *Gran enciclopedia de Andalucía*, p. 1322.

20 Junto a las excelencias de la ciudad reconocidas también por extraños de «creederas» más críticas era evidente que la población de Ecija en los años anteriores a 1808 tenía que hacer frente a dificultades que llevaron a no pocos a emigrar a América. El barón de Bourgoing, en su «Paseo por España durante la Revolución francesa», que «sus habitantes por lo demás ignoran casi la industria, en que descollaban sus antepasados» (en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Ed. Aguilar, 1962, III, 1032). Y Townsend, por el mismo tiempo, a su paso por la comarca observará que «el precio de los arriendos es elevadísimo en los alrededores de Ecija. Asciende ordinariamente a dos *boiseau* de trigo y uno de cebada por cada uno de simiente, o si es pagado en dinero, no lo es inmediatamente al poseedor de la tierra, sino a ricos corredores rurales que son como subarrendadores y de los que por eso los granjeros no pueden esperar rebaja ninguna. Si las granjas están cerradas por setos, son calculadas más alto que las que están abiertas, porque estas últimas están sometidas al pasto por los corderos merinos, en tanto que en las primeras el granjero puede tomar como indemnización una quinta parte de los corderos que atraviesan el cierre. Esta ley es una fuente continua de querellas» (en *Viajes de extranjeros*, III, 1529).

21 Cfr. MANUEL MORENO ALONSO, *Historia general de Andalucía*, Sevilla, Ed. Argantonio, 1981, pp. 396 y ss.

tor, buen conocedor de la mentalidad andaluza en general y ecijana en particular, se permitía hacer la observación de que «más acostumbrado (yo) que mi pariente a oír las críticas cortesanas; y sabiendo que dice un refrán de Ezija: 'El que no tiene nombre, Aguilar se pone', lo publico por no creerle hallado en el Archivo del Caballero Andaluz; ni el Canto producción de aquel Gerónimo Aguilar; ni tampoco obra hecha tres siglos hace: *sino que me complazco en que se elogie por mi medio a Hernán Cortés».*

Recuerdos de Jerónimo de Aguilar

De cualquier forma, y a pesar de las anteriores observaciones, el *Canto a Cortés en Ulúa* aparecía bajo la advocación nominal del ecijano G... de Aguilar, como si éste lo hubiera escrito tres siglos antes y hubiera dormido desde entonces en el Archivo del Caballero Andaluz. Ni que decir tiene que el poema, que confesadamente no era «producción de aquel Gerónimo Aguilar», muy bien podía servir de nexo argumental con otra época, con unos acontecimientos heroicos bien vividos o cantados o con una ciudad, cuna a su vez de dos grandes cortesianos de Ecija, que de manera distinta hacen de *intérpretes* de la gesta del conquistador. Del primero es el mismo Cortés quien en sus *Cartas de Relación* nos da detalles del tal Aguilar: «el qual nos contó la manera como se perdió, el tiempo que hacía que estaba en aquel cautiverio... Desde Jerónimo de Aguilar fuimos informados que los otros españoles que con él se perdieron en aquella carabela que dió al través, estaban muy desparramados por la tierra; la qual nos dijo que era muy grande, y que era imposible poderlos recoger sin estar y gastar mucho tiempo en ello»[22]. López de Gómara nos dice de él que cuando se encontró con los españoles de la expedición de Cortés se presentó diciendo que «yo me llamo Jerónimo de Aguilar y soy de Ecija»[23], después de preguntarles a aquéllos si eran cristianos, y si era miércoles «ca tenía unas horas en que rezaba cada día». Porque lo vieron hablando maya, lo tomaron al principio por indígena porque —como relata también Bernal Díaz del Castillo— «el Aguilar ni más menos era que indio—, y, en la versión de este último, «mal mascarado y peor pronunciado, dijo: Dios, y Santa María, Sevilla»[24]. Y desde entonces fue él quien *declaraba en castellano* a Cortés los discursos de los indios. Establecido con posterioridad en México, ocupó diversos cargos y se cree que murió hacia 1527.

---

22 «Cartas de Relación de Fernando Cortés sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España», en *Historiadores primitivos de Indias,* Ed. BAE, Madrid, 1925, XXII, 5.

23 FRANCISCO LÓPEZ GÓMARA, «Hispania Victrix. Primera y Segunda Parte dela Historia General de las Indias», en *Historiadores primitivos de Indias,* ed. cit., XXII, 304. «El otro se adelantó, hablando a sus compañeros en lengua que los españoles no entendieron, y dijo en castellano: 'Señores, ¿sois cristianos?' Respondieron que sí, que eran españoles. Alegróse tanto con tal respuesta, que lloró de placer. Preguntó si era miércoles, ca tenía unas horas en que rezaba cada día...»

24 «Verdadera historia de los sucesos dela conquista de la Nueva España», por el capitán Bernal Díaz del Castillo, uno de sus conquistadores, en *Historiadores primitivos de Indias,* t. XXVI, cap. XXIX, p. 24. «E Aguilar les dijo en su lengua que no tuviesen miedo, que eran sus hermanos; y el Andrés de Tapia, como los vio que eran indios (porque el Aguilar ni más menos era que indio)..., después que hubieron saltado a tierra, el español, mal mascarado y peor pronunciado, dijo: '¡Dios, Santa María, Sevilla!', y luego le fue a abrazar a Tapia. y él dijo, *aunque no bien pronunciado,* que se decía Jerónimo de Aguilar, y que era natural de Ecija, y que tenía órdenes de Evangelio; que había ocho años que se había perdido.»

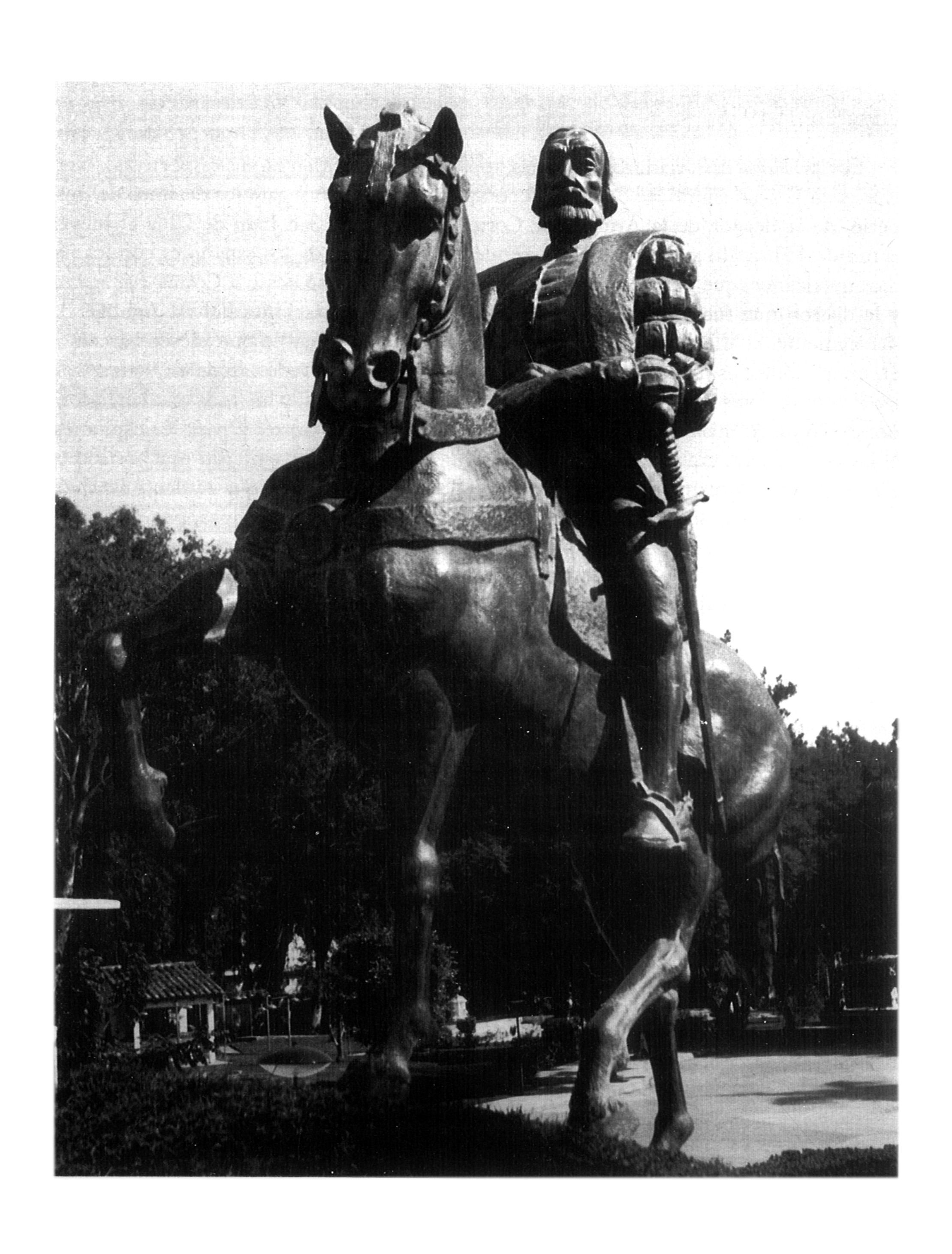
Por encima de todo el ecijano fue, junto con la *cacica* doña Marina, el que hizo posible el diálogo de Cortés con los representantes de Montezuma en Ulúa.

Ulúa en 1519

Los *primitivos* historiadores de Indias, todos ellos, coinciden en sus respectivas narraciones en la gran significación, para la conquista de México y para los destinos del Imperio, de la llegada de la Armada de Cortés al puerto de San Juan de Ulúa el Jueves Santo de 1519. Allí se produjo el trascendental encuentro de los españoles con los indios mexicanos, que venían en *canoas* y que «hicieron mucho acato a Cortés *a su usanza,* y le dijeron que fuese bien venido», gracias a las interpretaciones del tal Aguilar. Al día siguiente, el Viernes Santo, recuerda Bernal Díaz del Castillo que «desembarcamos en unos montones de arena, que no había tierra llana, sino todos arenales, y asestaron los tiros como mejor le pareció al artillero, que se decía Mesa, y hicimos un altar, adonde se dijo luego misa, e hicieron chozas y enramadas para Cortés y para los capitanes. Y en esto se pasó aquel viernes». Al dia siguiente, el sábado, vinieron muchos indios enviados por «un principal que era gobernador de Montezuma, que se decía *Pitalpitoque,* que después le llamamos Ovandillo», y trajeron presentes: gallinas, pan de maíz y ciruelas. *«Y Cortés les dijo con nuestras lenguas que fuesen bien venidos, y los abrazó, y les mandó que esperasen, y que luego les hablaría, y entretanto mandó hacer un altar lo mejor que en aquel tiempo se pudo hacer, y dijo misa cantada fray Bartolomé de Olmedo. Y oído misa, comió Cortés y ciertos capitanes de los nuestros, y los dos indios criados del Montezuma. Y alzadas las mesas, se apartó Cortés con las dos nuestras lenguas doña Marina y Jerónimo de Aguilar, con aquellos caciques, y les dijimos cómo éramos cristianos y vasallos del mayor señor que hay en el mundo, que se dice el emperador don Carlos, y que tiene por vasallos y criados a muchos grandes señores»*[25]. Ulúa significa el contacto pacífico y admirable entre dos pueblos orgullosos de sí mismos, de su procedencia divina (recuérdese el pasaje posterior, capítulo XXX, cuando un español le habló a Cortés de adentrarse en busca de oro y éste «le dijo, riendo, que no venía él para tan pocas cosas, sino para servir a Dios y al Rey»), confiados en el destino, y que dialogaban en armonía sobre el presente y el futuro después de darse mutuamente la bienvenida. En un momento en que el *embajador mexicano* exponía que «su señor Montezuma es tan gran señor que se holgara de conocer a nuestro gran rey», según Tendile «que era más entremetido indio» que Pitalpitoque, y Hernán Cortés daba las gracias «con buen semblante», después de *muchos ofrecimientos y de abrazarle.*

---

25 Cfr. cap. XXXVIII, p. 32, de Bernal Díaz del Castillo. Finalmente, y antes de «¿Cómo Cortés envió a buscar otro puerto y asiento para poseer?» (cap. XL), Cortés «les tornó a dar las gracias con buen semblante por ello, y con muchos halagos dio a cada gobernador dos camisas de holanda... y les rogó que volviesen por su embajador a México a decir a su señor el gran Montezuma que, pues habíamos pasado tantas mares y veníamos de tan lejas tierras solamente por le ver y hablar de su persona a la suya, que así se volviese, que no le recebería de buena manera nuestro gran rey y señor, y que adonde quiera que estuviese le quiere ir a ver y hacer lo que mandare» (p. 34).



Estatua de Hernán Cortés en Cuernavaca (México)

Rememoración poética del pasado

En la nota del editor que precede al *Canto* de 1808, señala éste —el presunto poeta de Ecija— que «la fábula del poema es tan verdadera y, al mismo tiempo, tan bien fingida que ni los poetas ni los historiadores tendrán que reprochar en ella». Y cita naturalmente las fuentes: López de Gómara, Herrera, Solís y Bernal Díaz del Castillo, a quien «no se dexa de preferir, aunque su lenguaje sea menos florido». Señala también que la *invención* del poema es *originalísima* «por la clasificación de caracteres, por la valentía de los razonamientos, por la gradación de mayor interés hasta su fin, por la sublimidad del héroe y por la presencia continua de la quema de las naves, que es la acción. Quanta variedad de escenas no se presentan con las pinturas mexicanas de *Tendile* y *Pilpatoé,* que anticipan todas las dificultades de la Conquista con la naturalidad de los miedos y consultas de Montezuma, con la novedad de la embaxada por Cuintalbor su favorito, y parecido a Cortés: finalmente con la reunión de todos los puntos de la historia, ya vistos en geroglíficos, ya expresados en amenazas de unos a otros personages, o ya exclamados por el poeta en varios Apóstrofes salpicados, para fixar la idea a los puntos más principales». Hasta los episodios —indica igualmente el editor— son parte de la acción en este *Canto:* los vaticinios de Santo Tomé, los presagios de la Ruina del Imperio, la superstición de sus ídolos y sacrificios, la torpeza y orgullo de «sus Papas», el despotismo de su dominación, los conocimientos que hallaron en geografía, astronomía, pintura y arquitectura, sus guerras, minas, fábricas, piras, luxo y conquista: *«todo está pintado con ligeros rasgos poéticos».*

El héroe

Naturalmente que el héroe de quien se trata es *Fernando Cortés,* cantado —lo mismo da— por Jerónimo de Aguilar (que se define como español, amigo y soldado de Cortés, y testigo de la acción) o por el paisano de éste, el ecijano de 1808, que se complace por su cuenta en elogiar al conquistador «porque es un héroe a quien amo y venero, especialmente desde que habito en México». El comienzo del Canto, en octavas, es el siguiente:

¡Venga todo Español a acompañarme
a laurear la estatua de Fernando!
¡Los Europeos vengan a escucharme
el victor de Cortés en alto bando!
¡Vengan los hombres todos a mirarme
la cruzada bandera tremolando
del vencer o morir, que el héroe mismo
alzó, echando sus naves al abismo!

La gesta de Cortés: la conquista de un Nuevo Mundo —obra en verdad heroica— es equiparada a las acciones de héroes como Aquiles o *gentes* como Alejandro, Luis el Santo o don Fernando el Católico. Su nombre aparece ligado al de la victoria, al que le sigue la fama, «bella pintura y verdadera historia». Y su obra constituirá el «quadro más honroso que han producido los humanos», por más que su retrato codicioso lo ha-

yan pintado «enemigas manos». Desde el punto de vista de Aguilar, intérprete y testigo ocular a quien se debe el *Canto:*

Yo en la ría le vi la vez primera:
le ví en Tabasco yo la vez segunda:
y ambas a dos baxar de la alta esfera.
Un resplandor que al Capitán circunda:
indios arroya entonces, de manera
que una Deidad parece furibunda:
Creenle todos tal, y en el estrago
llámanle Huichilobos, y Santiago.

Este Señor, o Tecle del Oriente, o es inmortal o es hombre tan notable «que su valor y su saber profundo le hacen capaz de dominar un Mundo». Es la figura sublimada del capitán por antonomasia, del *general hispano,* que manda a las tropas según «evoluciones regladas a la tácita de Europa», con ballestas, caballos y cañones, y distinguiéndose por la «gran majestad de su semblante». Y el premio a su *valor* y *pericia* será México: un país inmenso, con la «serranía allá de su conquista», las poblaciones y las distintas «repúblicas dependientes de la Corte. ¡Y que confiese Europa, *al verlas en pintura,* que sus pirámides truncas a las *egipcianas* superan! Cortés es, en fin, el héroe contra el despotismo y las *tiranas vexaciones.* Es el *«héroe:* tan digno del sagrado nombre, / que te impusieron indios mexicanos / por tus proezas, sin igual en hombre».

Metáfora e ideas

El autor del canto de 1808 era consciente no sólo de sus limitaciones y de las dificultades de su empeño, sino del problema de armonizar la «invención» con la verdad de la fábula. De aquí que la metáfora esté supeditada a la historia y a la «clasificación de los caracteres». Y en su explicación previa el editor puntualiza que, aparte de lo añadido, «también se hallará la creencia de la aparición de Santiago en Tabasco, la conjuración contra Cortés, la idea que tenían los mexicanos sobre el conquistador y los españoles para creerlos dioses, la valentía de Tlascala (República amurallada como la China y la Grecia), los regalos verdaderos de una y otra parte, el efecto que les causaba cada cosa desconocida, el pensamiento de que Cortés traspuso las naves desde Ulúa a la Laguna, porque hizo otros trece bergantines, con los que ganó la capital, y por último tan nuevo en la Poesía». La fidelidad a lo ocurrido, la exaltación de la gesta, el canto al valor, el grito de la victoria, el *nombre de España,* en suma, «éstas son las razones que me han animado a publicar el Canto a Cortés en Ulúa; y si yo me equivoco en este juicio, el daño será para mí que lo imprimo». Y naturalmente que su idea —sus razones— divergían tanto, al filo de 1808, de la que en México empezaba a generalizarse acerca de «su» héroe[26] como de la que, años después, en la misma España aparte

[26] En 1862, William Dalton, haciéndose eco de estas otras razones, comentaba la opinión sobre el particular de Humboldt, de que «we may traverse Spanish America from Buenos Ayres to Monterey, and in no quarter shall we meet a national monument which the public gratitude has raised to Ch. Columbus or Hernando Cortés» *(Cortés and Pizarro. The stories of the conquests of México and Perú with a sketch of the early adventures of the Spaniards in the New World,* London, 1862, p. 209).

de en otros países contaría con adeptos contrarios a la gesta cortesiana iniciada en Ulúa[27]. Y por cuanto concierne a los valores literarios del Canto, G. de Aguilar era perfectamente consciente —como por su parte lo había sido López de Gómara al decir que «toda historia, aunque no sea bien escrita, deleita»— de que «no soy yo tan conocedor del lenguaje, para alabarle como un modelo constante de sublimidad poética, pero como oigo decir a los inteligentes que hay pocos españoles de nuestro siglo de oro que lo posean, no me detengo en eso». Las ideas se sobreponían en su propósito a la metáfora a pesar de que su conocimiento de la lengua —como intérprete— le llevara a utilizar un largo vocabulario de voces indígenas que para guía del lector e inteligencia de la lectura daba a continuación del canto. Pero a su conocimiento y sentimiento de la *fábula* se unía por encima de todo la idea de que «libre de los internos enemigos, / yo sé que con mis lanzas españolas, / venceremos mejor a estos salvajes, que a moros en Granada Abencerrajes».

MANUEL MORENO ALONSO

Sobre la música, el deseo y el absoluto

(Respuesta a Pablo Sorozábal Serrano)

Deberíamos tener cuidado de no colocarnos como nuestro propio fin.

RABÍ MENDEL DE KOTZK

Pablo Sorozábal Serrano, es un inteligentísimo ensayo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre Juan Sebastián Bach —algún día habrá que diagramar en formato libresco estos ensayos tan singularmente lúcidos— señala que en mi

[27] Tal podía ser la versión de don Adolfo de Castro, para quien «la imaginación de los poetas se puede halagar con el recuerdo de la fe cristiana propagada por medio de una conquista; en tanto que la filosofía, descubridora y amante de la verdad, conoce claramente que la cruz presentada por los españoles a los indios en los primeros tiempos del descubrimiento era símbolo, más que de redención, de cautiverio. Los españoles dieron a las demás naciones de Europa un sangriento ejemplo de conquistas» (*Examen filosófico sobre las principales causas de la decadencia de España*, Cádiz, 1852, p. 149).

libro sobre Gustav Mahler escribió estas líneas: «¿La música redime? ¿Es una religión, una legislación revelada, un estremecimiento de los locos de Dios? ¿O bajo sus vibraciones imprevisibles se inserta un caleidoscopio nebuloso que gira gratuitamente?... Mahler escribía a Alma "*Quiero llevarte a esas regiones en las que atisbamos la eternidad y lo divino*". En esa lucha permanente el autor de *La Canción de la Tierra* vivía y moría. Quizá porque el lenguaje de la música, su carácter polisémico, equívoco y ambivalente hace de ella una ceremonia singularmente humana y, muchas veces, una ceremonia singularmente secreta. Quizá porque no hay mayor soledad que buscar a Dios bajo el disfraz del deseo. Y la música es, sin dudas, el deseo por antonomasia, es decir, el deseo de Absoluto, es decir la búsqueda de la obtención efímera de un instante profundo. Sólo el amor sabe de estas cosas.» Hasta aquí mi texto reproducido por Sorozábal. Luego dice el autor del ensayo: «Pienso que acierta plenamente Liberman al decir que la música es el «deseo por antonomasia» y que yerra (como Hegel, de quien en uno de los capítulos de su libro cita como entradilla: «*La música es la revelación del absoluto bajo la forma del sentimiento*») al atribuirle una búsqueda de lo absoluto. Hegel, sin embargo, como buen dialéctico, tiene la perspicacia de intuir la esencia de la música, que consiste en ese «bajo la forma del sentimiento», que para mí es lo subrayable de su idea. Si otros pusieron «boca arriba» la dialéctica hegeliana en otros terrenos, me voy a tomar la libertad de hacer lo propio en el terreno de la música. La música no busca lo absoluto, sino lo relativo, esto es: lo relacional, la relación («bajo la forma del sentimiento») entre el hombre y el mundo, lo que es tanto como decir entre el hombre y el hombre, entre el individuo y la comunidad, entre el sujeto singular y el sujeto colectivo que es la sociedad». Hasta aquí el texto (fragmento) de Pablo Sorozábal Serrano. Esta incitación al diálogo, este desafío a buscar juntos el sentido último de la emoción musical, esta entrañable provocación que conllevan las líneas antes reproducidas, me empuja a una acogida entusiasta y a un intento de respuesta inmediato. Quizá el absoluto de Sorozábal y el mío no sean el mismo, pero por si las moscas, voy a partir de la convicción que sí lo son. Como voy a partir también de la seguridad que hablamos del mismo sentimiento y del mismo erotismo. Como hubiese escrito Eugenio Trías, los mismos límites del mundo. Lo que es, lo comprendo, una concesión no del todo rigurosa, porque hablando de la pasión, ese oscuro miasma de la piel, cada experiencia es en sí incanjeable y, quizá, incomunicable. Naturalmente que hay que ponerle palabras a este diálogo y a esta búsqueda y en eso estamos. Pero me resisto a ese desesperado intento de Sorozábal por dar como relacional, como relativo, como relación, ese presumible encuentro del hombre con el hombre, del hombre con la comunidad, entre el sujeto individual y el sujeto colectivo. Ese buen tufillo marxista que tiene tal inquietud (Bach será más un religioso «de oficio» sometido o enfrentado a patronos eclesiásticos que un «loco de Dios») no hará que yo lo abrume en intentar un breve tratado sobre metodología de la ciencia musical o la interacción entre música y sociedad o la secularización en la que hemos progresivamente caído desde «la muerte de Dios» o un minucioso análisis sociológico de la presencia de las corcheas en el inconsciente colectivo. Pablo sabe tan bien como yo que una sola respuesta veda toda respuesta. Pero sí quiero transitar libremente los pensamientos a los que su desafío me induce, dejando para un mejor administrador de la lógica y la razón la coherencia severa, la precisa diagra-

mación de la claridad. Adolf Loos, aquel notable arquitecto contemporáneo a la Viena de fin de siglo, decía que todo ornamento es delito. Pues, Pablo, yo soy un delincuente nato. Soy casi incapaz de cruzar un puente liso y llano pero me seduce hacerlo si en sus laterales pasamanos hay azucenas y rosas. Aunque el puente no lleve a ninguna parte. Lo propio, singular e irreductible es, muchas veces, más la rosa que el puente. Y quizá, muchas veces, ésa es la única justificación del recorrido. La esforzada ejercitación de un método (sea éste el que sea: marxista, estructuralista, existencial o lógico-lingüístico) no hace a mi talento de pensante, a este módico talento de anarquista intuitivo. Yo creo, querido Pablo, que existe un enigma musical y que el corazón de ese enigma tiene más que ver con lo Absoluto que con lo relacional que tú señalas. Algo así como que Bach era mucho más un loco de Dios que una víctima de las vicisitudes mundanas de un clero autoritario y municipal. Pero al afirmar esto ya sé que estamos hablando de concepciones muy diferentes del amor, la sexualidad o lo religioso. Tú señalas que el placer sexual era, para Bach, doméstico, cotidiano. Una relación entre personas «a ras de tierra». Para mí es casi lo contrario: el orgasmo, el del amor, claro, es la azucena de aquel puente que comentaba antes, y tiene en sí mismo el valor metafísico religioso, que nos une, efímeramente, ¡ay!, a un sentido absoluto de la existencia. Mucho más allá de lo cotidiano, mucho más allá de lo formativo, mucho más allá de lo organizado, mucho más allá de lo dialéctico, la música de Bach es la expresión orgásmica de una privilegiada frecuentación del absoluto. Su pedagogía esencial en todo caso es que Dios es alcanzable, que hay un otro límite, que hay un otro mundo donde no hay más lugar para el conocimiento que el temblor, que algo rebasa o trasciende esos dramáticos espacios en los que habitamos la mayor parte del tiempo y que en ese rebasamiento está el sentido último de nuestra gratuita presencia en la tierra, en ese más allá (ay, querido Pablo, que existe, que existe) subsiste, secreto, oculto a nuestras vicisitudes cotidianas, silencioso (tú sabes como yo de ese silencio: no hay más que oír el Adagio último de la Novena Sinfonía de Mahler), ese temblor posible, esa certeza huidiza, ese trasvasamiento del cerco (así lo llama Trías, con ese lenguaje filosófico tan suyo), ese recorrido esencial, que nos pone en contacto con esa sinrazón que Kierkegaard agradecía a Mozart («Te debo el haber perdido la razón», le decía) y que —no puedo resistir reproducirte sus palabras— él describía así: «El corazón palpita sano y alegre, rápidamente aparecen y desaparecen los objetos; sin embargo, dentro de cada desaparición hay un momento de gozo, un momento de emoción, breve pero feliz, reluciente como un gusano de luz, inconstante y fugitivo como un ave de paso, inocuo como ésta; besos innumerables, pero gozados tan aprisa como si se tomara del único objeto lo que se dio al próximo». A eso Kierkegaard lo llamaba erotismo musical. Lo que se dice allende el límite es, para Wittgenstein, silencio, muerte lo llama Heidegger, temblor de Dios (o música o amor) lo llamo yo. Félix Grande alguna vez señaló mi definición del hombre como una nada solemne, reiterando mi sarcasmo dolido: faltaba agregar que dentro del cerco. En ese grito que no admite el acabamiento, en ese lúcido desgarro que nos extralimita del mundo, en ese estremecimiento que salva el confín, en ese más allá posible donde la legislación aduanera no puede llegar, allí está ese absoluto «bajo la forma del sentimiento». Ese absoluto buscado por el deseo, que se justifica a sí mismo pero que adviene logro en esos fugaces, orgásmicos y rotundos

momentos de demasía. ¿Cómo se puede, Pablo, conocer un límite si no es desde más allá de ese límite? En mi libro sobre Mahler lo decía así: «Pero ese saber –saber, bíblicamente es amar– incluye la conciencia de que en ella están todos mis deseos y todos mis estremecimientos de hoy, es decir lo mejor que tenemos día a día para dar y recibir. En cada mojón de la vida hay alguien –¿siempre distinto?, ¿siempre el mismo?– que transforma su frágil encarnadura en un pilar donde cautivos, jocundos, candorosos, absolutos, nos reflejamos en sus retinas con un orgullo y una piedad que sólo pueden comprenderse a través de ese sabernos. Ese sabernos nos alimenta vertiginosamente. Estas páginas, pues, están dedicadas a ese vértigo». Tres años más tarde, Trías lo dice así: «El límite es línea y frontera que permite el acceso mutuo entre esos «dos mundos» y que asimismo sanciona su irremediable distancia. La emoción registra esa dualidad y esa juntura de distintos modos. El más genuino de todos ellos es, a mi modo de ver, el vértigo». Una hermosa coincidencia. El vértigo (se llame mujer o música o temblor), «esa figura turbia del impulso» (Adorno dixit), es esencialmente ese deseo insaciable, esa cabalgata entre dos fronteras, ese regazo materno que es a la vez abismo insondable, ese Juan Sebastián Bach robándole corcheas a Dios, ese interrogante con respuesta siempre múltiple y sin ninguna rotunda y definitiva que se sirve de palabras para darle presencia al exceso, esa esquizofrenia inevitable que es la doble lealtad a la madre y al abismo, ese grito del más allá que nos invade como una gozosa transgresión del mundo comunal y que en la piel de esa mujer o en las demiúrgicas figuras de Bach tiene la montura del estremecimiento metafísico, el único que realmente nos justifica en esta siniestra broma que va de la cuna a la sepultura. Eros, querido Pablo, es sólo eso: el deseo de absoluto. Y la música el deseo de ese deseo. Esa fabulosa y excitada tenacidad para no desfallecer de sinsentido, ese encuentro inmortal donde no importa tanto el desenlace de la intriga como la existencia de ella. No es un canal entre dos insensatas cataratas, como lo define Sollers, sino el puente (con azucenas y rosas, Pablo) entre Dios (ponle el nombre que quieras: es lo mismo) y nuestra abrumada piel, es decir el único momento de legítima sensatez. Si Bach no hubiera hablado con Dios yo no tendría puente para transitar con alguna ilusión perdurable. Y cuando digo Bach, digo Mahler o Mozart. Digo, el artista. Ese personaje capaz de salvar el abismo con mayor frecuencia que nuestra obstinada requisa y que, desde más allá, desde ese otro mundo del otro lado del abismo, nos regala nuestra propia justificación. Como si en ese momento fuera la propia Divinidad. El máximo representante de ese *re-ligare*, de ese volvernos a unir con el Absoluto, de esa atadura que nos salva del destierro y de la imputación de contingentes. Gracias a ese ladrón sacrílego y reluciente la vida es más que una pasión inútil, es más que el cuento contado por un idiota («en un retrete», me dice Paca Aguirre que escribió Quiñonero), es más que barro inerte: es puntual «harmonía» entre el cuerpo y el alma, es diapasón entrañable, es semitono cabal, un grano de pimienta con alas, un arrebato iluminado, un junco pensante capaz de mirar al cielo. Alguna vez Theodor Adorno (y el mismo Sartre, de otra manera) diagnosticaban que después de Auschwitz era imposible que se escribieran poemas. ¿Qué sucedió, querido Pablo? Que los poemas se escribieron igualmente, que justamente por haber vivido el infierno los hombres necesitaban de esos poemas, que ese poema (esa música) era la única respuesta posible a tanto horror y desencanto. No hay expresión

más honda, más excelsa, más irrebatible de la presencia de Dios que una pareja haciendo el amor sobre un horno crematorio. Dios, o como queramos llamarlo, es ese gemido orgásmico que triunfa sobre los gemidos de las víctimas incineradas. La música es esa música y Bach ese alemán que salva a todos los alemanes. Y supongo, Pablo, que no pensarás que me estoy refiriendo a un yugo teológico o a la dictadura de la Divinidad: por el contrario, estoy hablando de la libertad, del amor. El pecado original de la música (ese pecado que nos redime) es que nos reconcilia con la vida y que en esa reconciliación nos permite reingresar, momentáneamente, en el Paraíso. Fugitivos habitantes de la plenitud, Reyes Magos de un día, sirvientes-patrones del éxtasis, la locura de no aceptar por entero el naufragio, sacramentos intransigentes y perecederos, fantasmas de una metáfora convincente, somos lo posible y los destinatarios de esa posibilidad. Quizá, como lo escribía Kafka, no sea todo más que una broma macabra. En todo caso, el engaño es tan poderoso, tan omnipotente, tan templo sin grietas, que podría llamarlo absoluto sin ninguna clase de reticencias. Amor, música, engaño, absoluto (incluso Absoluto), esa mujer-corchea o esa corchea-mujer, es la protagonista de mi deseo y el vientre tembloroso de esa mentira (estoy dispuesto a aceptarlo, querido Pablo) sin la cual no podríamos sobrevivir creadoramente. No es casual que el libro que estoy tratando de parir se titule *La fascinación de la mentira.* Esa «mentira» (o mentira, si quieres) que da a la vida el sentido de una irrenunciable presencia porque es desde esa mentira que la verdad, la vida, encuentra su sostén trascendente, su armazón metafísica. Sin ella, la vida, la verdad, sería absolutamente prescindible: una pura contingencia azarosa. Así como el Amo no es Amo (ah, Hegel) sino por el hecho de tener un Esclavo que lo reconoce como Amo, así la vida no es verdad sin esa mentira que la vindica como verdadera, es decir, como sujeto con sentido, como crédito del interrogante, como respuesta efímera, como certeza frágil. Y esa certeza, ese crédito, ese sujeto, sólo pueden realimentarse del deseo, su motor permanente, su deseo del deseo, su sonambulismo esperanzado, su fantasma creíble. Cuando Pablo Sorozábal Serrano señala que Bach no sublimiza nada, «no destila quintaesencias gaseosas y etéreas», no puedo evitar el recuerdo de aquella teoría filosófica que bajo el nombre de «fenomenismo» intentaba referir todo lo Absoluto a algo relativo, si bien trasplantando con frecuencia a éste los caracteres que corresponden a aquél. Pablo sabe tan bien como yo del absolutismo (que no el Absoluto) de muchos neopositivistas, o muchos racionalistas de tendencia inmanentista. Bueno, en ese caso, me curo en salud: prefiero un ácrata de tendencia sublimista. La música de Bach es «música celestial» pero en la exacta medida de su rebasamiento del cerco. En la exacta medida de su origen «mentiroso». Qué difícil es, querido Pablo, poner en ideas estas intuiciones. El lenguaje es, en este caso, una falsificación, otra mentira por mucho que uno se esfuerce por reproducir auténticamente lo que siente, porque las palabras «lo aplastan todo contra el suelo» (Thomas Bernhard) y convierten ese deseo de verdad en mentira de papel. Pero en fin, no hay alternativas. O no quiero abandonar la búsqueda. Fernando Pessoa dice que lo supuesto está vivo en la suposición, que lo imaginario vive cuando se imagina. Sublimar es extraer de la suposición, imantar desde lo imaginario, la auténtica expresión del deseo y, claro, es la piel la depositaria de esa imanación. La piel donde se deposita el más allá, donde se inserta aquella certeza frágil. Y como un

gran diapasón de extremada sensibilidad, desde allí la repercusión que nos legaliza ante el absurdo, ante la solemne nada. En esa dialéctica de la luz y de la sombra (la misma que Sorozábal señala como característica de la música de Bach) el caos, o mucho más aún, la sinrazón, desde su ardiente interioridad, llama al más allá requiriendo, siempre reiteradamente, ese minuto en la red del tiempo donde todo parece adquirir, la vida misma, una potestad genuina. Yo no sé, querido Pablo, si de estas palabras se desprende un vapor escéptico o desagradecido con la vida. Sería una mala interpretación o una consecuencia de mi lucha con las palabras, pero no sería justo. He dicho antes que las palabras mienten pero es necesario aclarar: amo esa mentira. Amo esa terca y melancólica belleza de no encontrar la frase definitiva y, a lo hondo, amo esa impotencia que me obliga a vivir en guerra con mis entrañas. Esa impotencia tiene mucho que ver con el ardor y en definitiva éste es el hermano siamés del vértigo. Quizá no haya más que eso. El ético y querido Albert Camus lo decía de esta manera: «miseria y grandeza de este mundo: no ofrece verdades sino amores». Ese ardiente deseo de absoluto, sin el cual todo sería «gaseoso y etéreo» (son tus palabras, Pablo), nos invoca constantemente la clarividencia necesaria para persistir en un mundo donde, muchas veces, todo es absurdo, caótico, inexorablemente insensato. Del otro lado del cerco nos alimentan esa terquedad –¿quién? ¿Bach? ¿Dios?, ¡qué importa!– y con esa llama armamos el fuego todas las mañanas. Esa es nuestra sed de absoluto: la mano que enciende la llama día a día, venciendo una y otra vez nuestros propios límites. La muerte, ese límite final que rubrica la broma macabra, sólo es vencida en ese momento, cuando el deseo impone esa sed de absoluto que la música diagrama o que el amor desata. No erramos, querido Pablo, ni Hegel ni yo. Hay algo que a los hombres, cotidianamente, no nos pertenece: el temblor. Su iluminación es eventual, su tregua es esporádica, su turgencia es ocasional, su don es casi accidental, su plenitud es aislada. Esos escasos momentos en los que el absoluto consiente en habitarnos son los que hacen del resto de esos momentos una prolongada espera y una obstinada ilusión. Vivimos para ello. Lo relacional tiene más que ver con la injusticia social, el appartheid, los crímenes del nazismo, el terrorismo, el hambre o la drogadicción. Y en esa lucha también estamos. Pero en lo referente a la música la trémula y omnipotente fantasía humana es frecuentar a Dios bajo el imperio del deseo. La música es el deseo por antonomasia, es decir el deseo de absoluto. Sabes cuánto te quiero y admiro.

ARNOLDO LÍBERMAN

La interpretación de conferencias o el teatro como metáfora

La mayor parte de los estudios teóricos sobre interpretación de conferencias hasta la fecha han sido tributarios de disciplinas más generales como la Lingüística, y especialmente, de la Teoría de la traducción.

Los problemas que plantea la traducción de textos dramáticos se asemejan a los que presenta el discurso en la interpretación de conferencias, pero es uno de los aspectos descuidados por los estudiosos y teóricos de la traducción. Un examen comparativo de ambas disciplinas tiene así el doble aliciente de un campo prometedor de conclusiones provechosas, que nos obliga además, a adentrarnos en un terreno prácticamente no hollado por el análisis. Antes de abordar entonces las comparaciones con la interpretación del discurso, analizaremos algunos de los problemas planteados por las traducciones teatrales.

El desarrollo de este tema nos ha llevado a establecer un marco comparativo más amplio que el del mero texto, al proponer que la situación misma de una conferencia es asemejable a la de una puesta en escena. Esta hipótesis nos permitirá ver determinados aspectos de la interpretación de conferencias con cierto detalle, y en lo que nos parece que es una nueva perspectiva. Las comparaciones que aquí se hacen no pretenden ser, en modo alguno, exhaustivas. No tienen otra intención que la de servirnos de ejemplo y de dar motivo para la reflexión.

Al hablar en este contexto de interpretación de conferencias, nos estaremos refiriendo siempre a la técnica de interpretación simultánea. La técnica de interpretación llamada «consecutiva» presenta también características interesantes pero que merece un examen por separado.

I. La traducción de textos dramáticos

La traducción de obras de teatro, aun cuando es un campo muy especializado, ha merecido hasta el momento poca atención por parte de los estudiosos, y es practicada, no obstante la difusión y las proyecciones que tiene este género, en forma «artesanal», sin atender ni discernir sistemáticamente los problemas que plantea.

Se ha dicho que los poetas son los mejores traductores de poesía. Sucede que los traductores que atienden como es natural en su oficio, a lo que dicen las palabras, tropiezan aquí con la dificultad ya señalada por Octavio Paz, de que el poema no está en

* Ponencia presentada en un ciclo de conferencias sobre la traducción e interpretación de lenguas, organizado en Madrid en diciembre de 1984 por la Asociación profesional española de traductores e intérpretes, APETI, con motivo de la celebración de su XXX Aniversario.

las palabras sino en los espacios que las palabras dejan. Según Paz el oficio del poeta y del traductor de poesía recorren un largo camino juntos antes de bifurcar los senderos. Si el carácter polisémico de las palabras, permiten que en un texto en prosa podamos ser flexibles en el uso de uno u otro vocablo para fijar el significado de la frase o segmento de texto, en poesía en cambio, lo fijo resultan las palabras, mientras que el movimiento revierte al sentido. El traductor de poesía, según Paz, debe tomar las palabras fijas del poema original y devolverlas primero al lenguaje en movimiento. Al igual que el poeta usará ese lenguaje en movimiento como una materia prima de su «versión», pero a diferencia del poeta que «no sabe cómo será su poema; ... el traductor sabe que su poema deberá reproducir al poema que tiene bajo los ojos»[1].

Tal vez, al igual que en el caso de la poesía, tampoco en las palabras del texto dramático se encuentra la totalidad de la obra de teatro, sino y a lo sumo, una parte de la misma. Y es un hecho que en la práctica, y más aún en tiempos recientes, la mayoría de las traducciones de obras dramáticas no son realizadas por profesionales de la traducción sino por dramaturgos y fundamentalmente por directores de teatro, con conocimientos a veces rudimentarios del idioma del cual traducen.

Podríamos agrupar los problemas específicos que presenta la traducción de obras de teatro en dos conjuntos de aspectos. Aquellos que se relacionan con el carácter oral del texto y aquellos que provienen de la concepción del texto como un componente más dentro de un sistema más complejo.

1. *Carácter oral del texto*

Las líneas que aparecen en una obra de teatro no pueden ser consideradas como las de un texto en prosa, porque en realidad representan los parlamentos de un actor en escena. La prueba última de una versión no está, pues, dada en letras de molde, sino en la pronunciabilidad y credibilidad de ciertas palabras dichas en un contexto determinado, escénico en este caso.

Sabemos que el carácter y la estructura del lenguaje oral difiere de la del escrito. Esta aseveración no me parece que se preste a gran controversia. Pero quisiéramos proponer también que cualquier representación de un lenguaje oral será por definición distinta del lenguaje oral representado.

Esta última propuesta merece que se la aclare con algunos ejemplos. Tomemos en primer lugar el del «habla de la calle». Está claro que no existe *un* «habla» sino muchas. Los verduleros no hablan como los cobradores de la luz, pero todos comparten un «habla» cuando se encuentran en la calle. Este «habla de la calle» suele ser representada también en otros géneros. La narrativa y el teatro, especialmente en sus vertientes naturalistas, han tratado de reproducir ese «habla». Pero cualquier representación de la misma no constituye un simple calco. Grabar con un magnetófono y transcribir sus resultados a una novela o drama ha sido siempre una pésima receta. La pá-

[1] PAZ, OCTAVIO, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets Editores, Barcelona, 1971.

gina, la calle y el escenario son medios y contextos distintos. Transcribir de un medio a otro requiere una transformación.

Lo mismo sucede, tomando un ejemplo ahora, del mundo del teatro, con el vestuario en una obra de época. Si la puesta en escena desea ceñirse al marco histórico de la obra, el vestuario no será por ello mera copia de modelos de museo. Ese verismo arqueológico carecería de toda proyección sobre un escenario. El vestuario del teatro no es el atuendo de calle, aun cuando sea su intención reproducirlo, dar la impresión que los personajes van vestidos del modo en que se vestía por la calle en una época determinada. Los modelos del museo también requieren una transformación. El lenguaje del vestuario teatral también es específico.

El ejemplo de la radiofonía moderna, especialmente el de las emisoras regionales y locales en frecuencia modulada es también interesante de reseñar en este contexto. Uno de sus aportes fundamentales ha sido el de acercar la radio a los escuchas mediante una programación más sensible a sus necesidades, sirviéndose de un lenguaje improvisado, más sencillo y cercano al que usan los mismos oyentes. Pero incluso en este caso, el habla de la radio se acerca al «habla de la calle» sin ser jamás idénticas, se le acerca como lo hace la asíntota a la recta. Cuando ambos lenguajes se tocan, algo «suena mal», se produce una disonancia. La más coloquial de las emisoras de radio debe transformar el «habla de la calle» para hacerla creíble en el aire.

De allí nuestra aseveración de que cualquier representación de un lenguaje oral será por definición distinta del lenguaje oral representado. El lenguaje de cada medio es específico. El idioma del teatro es un metalenguaje.

2. *El texto como componente de un sistema*

i. Su peso histórico

Desde una perspectiva histórica, se podría aducir que en la obra de teatro la palabra ha ido perdiendo valor. El teatro, desde los clásicos, se ha ido desprendiendo del texto como valor central. Ello parecería especialmente evidente a medida que nos acercamos a la época contemporánea y a la polémica entre los llamados «teatro de autor» y «teatro de director».

Sin embargo es necesario matizar estos términos. Bien puede que seamos nosotros los que desconozcamos el contexto total en que encajaba el texto en la obra de los clásicos. Así lo ve también Antonin Artaud en *Le Theatre et son double:* «... si hoy en día parece que somos incapaces de dar una idea del teatro de Esquilo, de Sófocles y de Shakespeare, que sea digna de ellos, se debe muy probablemente a que *hemos perdido el sentido físico de su teatro*»[2].

La sobrevaloración de la importancia del texto en la obra dramática tal vez provenga en parte del hecho que el texto constituye tradicionalmente su notación. Es, di-

[2] ARTAUD, ANTONIN, *La Theatre et son Double*, Editions Gallimard, París, 1964.

cho de otro modo, el depositario de la obra: su memoria. Pero sean cuales fueren sus quilates literarios debemos tener presente que el texto por sí solo, no es la obra.

ii. El sistema

El teatro constituye un sistema de signos o de medios de expresión en el que la palabra comparte el escenario con el gesto –que es en sí mismo otro lenguaje–, con el movimiento escénico, con los medios de expresión visuales y plásticos como la escenografía, vestuarios, maquillajes, iluminación, máscaras y, en técnicas más avanzadas, con pantallas de proyección de sombras, cine y videos. Incluso en el dominio de lo auditivo, la palabra debe compartir el aire con los efectos de sonido y con la música.

Al formar parte de un sistema más complejo la palabra debe integrarse a los demás medios, de modo que en forma conjunta y armónica, hablen todos el lenguaje del teatro.

Examinemos en primer lugar la integración del gesto y la palabra. Fuera de la relativa neutralidad de la página y de su silencio, la palabra en escena debe cobrar volumen, tendrá entonación y énfasis. Ese será su color. Y ese color se hará también extensivo a las formas que impone y subraya el gesto. Será un color con relieve, una mano y su guante.

Un ejemplo de integración de la palabra con otro medio de expresión puede verse en la perspectiva que ofrece la traducción de letras de canciones o partituras musicales. Imaginemos un verso o letra original en inglés, puesto a música. La traducción de esa letra debería ceñirse a la melodía y a su compás. Pero debería ajustarse también a la frase musical y a sus acentos. Si la partitura explota el carácter mono y bi-silábico del inglés para componer una música muy rítmica, sus acentos musicales serán muy difíciles de reconstruir en la versión en un idioma con palabras fundamentalmente bi y tri-silábicas, como por ejemplo el castellano. Los acentos de la frase musical tenderían a no coincidir con los acentos del verso traducido, y si no se atiende esa dificultad el resultado sería forzado y poco convincente.

Así como el movimiento escénico es función de la escenografía y del mobiliario, y viceversa, los parlamentos deben decirse en función de las necesidades dramáticas y del espacio y su disposición, asignados a tal efecto. Un parlamento que concluye en el llamado a otro personaje por una puerta al fondo del escenario debe iniciarse y concluirse en función de esas necesidades y del espacio físico de que se dispone. El parlamento deberá recorrer una distancia física predeterminada. El mismo tipo de análisis podría hacerse extensivo a cualquiera de los demás medios de expresión teatrales.

iii. La concepción del director

El texto, sin embargo, no está sólo en función de los demás medios. Incluso esa mutua dependencia queda determinada por la concepción general que el director tiene de la obra y por la puesta en escena que desea realizar. Una obra puede ser representada en su época y contexto tanto como puede ser actualizada recalcándose los elementos contemporáneos que sirven de puente para su comprensión. Un director puede subrayar los elementos simbólicos, mientras que otro puede que prefiera los humanos. La concepción del director equivale a una lectura o sea a una interpretación sin-

gular del texto. Ello implica que cada concepción ha de asignarle al texto un papel distinto dentro del conjunto de la obra.

La traducción de textos dramáticos deberá tener en cuenta entonces, amén de los aspectos semántico-literarios, la función que se adscribe a las palabras en el marco de una obra. Hay aquí pues, una serie de elementos extralingüísticos, tanto objetivos (otros sistemas de signos, espacio físico, acción escénica), como subjetivos (concepción del director, interpretaciones de los papeles) que serán determinantes de la forma eventual del texto dramático traducido.

3. *El tiempo en la percepción de la obra*

Los problemas particulares que presenta el desfase entre el tiempo de redacción y de representación (léase lectura, interpretación o traducción) de la obra, presenta una serie de dificultades que están lejos de haber sido dilucidadas en forma definitiva. Las soluciones que se adoptan son de carácter «ad hoc», específico para cada uno de los casos. No existe acuerdo sobre el modo contemporáneo de representar a autores tan cercanos como García Lorca o Valle Inclán, qué decir entonces sobre Lope de Vega o Calderón.

Tampoco entraremos en los detalles porque la presentación de este tema obedece a un interés comparativo con el discurso en la interpretación de conferencias y el carácter sincrónico del mensaje en la conferencia, que se produce y consume al mismo tiempo, no presenta las dificultades diacrónicas del teatro, especialmente el de época. Lo mencionamos, ello no obstante, porque hay ciertos aspectos del tiempo en la interpretación, que se pueden analizar en la perspectiva ampliada del teatro, como veremos.

Todas las dificultades que se presentan en la interpretación de otro tiempo dentro de un mismo continente lingüístico y cultural, se multiplican extraordinariamente a la hora de desplazarnos a un ámbito cultural y lingüístico diferente. ¿Cuáles serían los patrones o textos que deberían servirnos de referencia para traducir a Racine, Moliére o a Shakespeare? ¿Es necesario servirse de textos de referencia o convendría construir un estilo de versión, representativo de la visión del traductor?, que no sería otra cosa que una extrapolación perfectamente subjetiva y arbitraria, mas no por ello menos válida. La solución a estos dilemas no es universal, sino específica, como decíamos al principio. Las respuestas están en las soluciones puntuales que impone una determinada puesta en escena o concepción del director.

Dentro de un mismo continente idiomático y cultural, la interpretación de cualquier texto, también cambiará con cada lectura. Parafraseando el antiguo aforismo chino podemos decir que nadie lee dos veces el mismo libro. Sin embargo, y a diferencia del río original del aforismo, los textos originales permanecen inmutables.

La traducción de un texto varía con cada lectura o interpretación que del mismo se haga y varía sobre todo, con la perspectiva del tiempo. Esto último es doblemente cierto porque con el tiempo también cambia el lenguaje de versión y su capacidad de sugerencia se van transformando. Cualquier traducción, por perfecta que sea, será pe-

recedera, valdrá para una lectura y un tiempo determinados. Como traducción tiene un carácter eminentemente coyuntural.

4. *La perspectiva sincrónica*

Pero aún la traducción de una obra contemporánea plantea una serie de dificultades que no encuentran sencillamente solución. Además de la mencionada integración de la palabra al resto de los sistemas de signos de la obra y a la concepción que de la misma tenga el director, el carácter específico del lenguaje oral del teatro no significa que estemos ante un lenguaje oral uniforme. Dentro de su especificidad se da una gama de matices inacabable o de lenguajes orales particulares, que denotan la clase social, la educación, o el acento regional de los personajes de cada obra. Esa diversidad plantea serios problemas de equivalencia. Tomemos el ejemplo del teatro inglés contemporáneo. Cuál sería en castellano el habla de referencia para traducir a John Osborne, Arnold Wesker, Harold Pinter o a Joe Orton. Cualquier personaje de Wesker, sacado del East-End de Londres, barrio de clase obrera, habla un «cockney» denso y sabroso, lleno de expresiones cortadas a la medida de una coyuntura social y de un entorno urbano muy precisos. Su traducción para un escenario madrileño, digamos, podría valerse del habla de la clase trabajadora madrileña, pero deberá guardarse de no ser identificable con el lenguaje de la germanía o el cheli, el habla de los inmigrantes andaluces, extremeños o gitanos, o de un barrio particular, porque entonces la obra dejaría de estar situada en Londres para encuadrarse en el marco referencial cultural y geográfico de esos lenguajes. Y huelga casi decir que la más perfecta de las versiones que pueda concebirse para la escena madrileña sería irrepresentable en un teatro de Montevideo, Buenos Aires o Bogotá. Porque si para Madrid resulta perfecta, para esas ciudades sería incomprensible.

II. El teatro como metáfora

Nuestra intención no es simplemente tomar los distintos aspectos y dificultades que presenta la traducción de textos dramáticos y compararlos con aquellos que presenta el discurso en la interpretación de conferencias –dado al carácter oral del lenguaje que ambos géneros comparten–, sino que pretendemos tomar el conjunto de elementos que componen una conferencia como si fuesen una puesta en escena, para verlos en la perspectiva analítica que antes trazamos para los textos dramáticos. Nos serviremos de esa metáfora como auxiliar en el análisis.

1. *Los conjuntos de papeles*

Decir que la situación de una conferencia es comparable a la de una puesta en escena no debe entenderse como un juicio peyorativo sino como una extensión de la teoría de los conjuntos de papeles o roles. A todos en la sociedad nos toca representar un

papel distinto en cada uno de los grupos sociales a los que pertenecemos o en los que nos movemos. En el grupo familiar nos corresponde el papel de hijo, o de padre, o de ambos a la vez. En el mundo del trabajo somos oficinistas, médicos, peluqueros, en la calle podemos ser automovilistas o peatones, si practicamos un deporte seremos en la cancha jugadores de fútbol o marathonistas en la San Silvestre. En cada uno de esos grupos se habla un lenguaje que le es privativo. Al volver de un partido de fútbol, que suele ser una actividad vehemente rayana en lo catártico, seguramente al responder a la pregunta de la madre o de la esposa: «¿Qué tal te fue?», les ahorraremos en el relato todas aquellas expresiones algo salidas de tono cuyo marco natural es la cancha de fútbol. Será necesario traducirnos. Todos en realidad nos traducimos constantemente.

La teoría de los conjuntos de papeles o de roles y la especificidad del lenguaje de cada grupo confluye aquí con la intertextualidad en el sentido de Roland Barthes o incluso de Octavio Paz. En su ensayo Traducción: literatura y literalidad Paz dice: «Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase»[3].

2. *Las unidades de la comparación*

i. El reparto

En toda conferencia existen una serie de personajes. Tenemos en primer lugar un «presidente», auxiliado por un «secretario». Existe asimismo un «relator», «delegados» de los distintos países o intereses representados, «portavoces» de las facciones, «intérpretes», «mensajeros», «asesores», «ujieres» y hasta «provocadores» y «conciliadores». Incluso hay conflictos de roles, cuando por ejemplo se elige al representante de un estado como «presidente» de una sesión o ejercicio, porque éste deberá al mismo tiempo defender los intereses de su país consignados en las instrucciones de su cancillería y actuar con la independencia y ecuanimidad esperada del presidente de una conferencia. Ya es bastante difícil *ser* Dr. Jekill y Mr. Hyde, cuánto más difícil debe ser protagonizarlos, recordando al mismo tiempo que tenemos nombre propio.

ii. La unidad de acción

Al igual que en el teatro, el tiempo de la acción es único. Lo comparten todos los actores en escena y todos los delegados de una conferencia.

iii. Definición de la acción

El contexto de la acción está perfectamente delimitado, aunque no lo esté necesariamente su desenlace. Una conferencia negociadora puede ser convocada con la in-

---

[3] PAZ, O., *op. cit.*

tención de llegar a un acuerdo sobre una variedad de materias: los límites entre dos naciones fronterizas, los precios y las cantidades en un convenio sobre productos básicos entre países productores y países consumidores, las condiciones de un intercambio de prisioneros entre dos naciones en conflicto, etc. El contexto estará siempre definido aunque su desenlace sea incierto, tal como sucede en el teatro basado en la improvisación.

iv. La distribución espacial

La distribución de los participantes o de los actores en un marco espacial equivale al movimiento escénico. El lugar de los participantes en una conferencia y sus eventuales desplazamientos tienen un valor de signo, son inherentes a la situación, portan un mensaje a la vez que una carga dramática. El lugar del «presidente», está sobre un estrado, al frente y en un nivel más alto que el resto de los «delegados» u otros «participantes». A su derecha está el lugar del «secretario». Los «delegados» en un plano inferior pueden estar dispuestos en filas, alrededor de una mesa circular, en mesillas sesgadas, etc. Cada distribución marca el carácter de la conferencia, lo remoto o lo directo de las alusiones, lo protocolario o inmediato de los contactos. Evidentemente no es lo mismo darse la espalda que mirarse a la cara, estar lejos que estar cerca, ver o no ver al interlocutor. El hecho que los participantes en una conferencia tengan lugares fijos no mengua de su carácter de «movimiento escénico», sino que por el contrario refuerza su valor expresivo. Los delegados hablan sentados en sus escaños, pero si un delegado se pusiera de pie para intervenir, la carga dramática de ese acto perfectamente inocuo en cualquier otro contexto, se multiplicaría. Y si decidiese abandonar su lugar para dirigirse a su interlocutor o al «presidente» cara a cara, todos entenderíamos que se está en un tris de pasar al lenguaje de las manos.

El lugar de los «intérpretes» está en unas cabinas a un lado o al fondo de la sala de la conferencia, unida o separada de ésta, como se quiera, por un cristal. También esta disposición es significativa pero la veremos en detalle más adelante.

v. La escenografía

El contexto material, físico, en que tiene lugar la conferencia cumple con el mismo papel que la escenografía en una obra. El hecho que una sala sea pequeña o espaciosa, bien iluminada u oscura, decorada con colores cálidos o fríos, contribuirá para que los participantes en una conferencia se sientan más constreñidos o libres, más confiados o suspicaces, más o menos a la defensiva. El contexto físico tiene un «papel» más importante del que habitualmente se le reconoce.

vi. El discurso

Al examinar el carácter oral del texto dramático decíamos que incluso en piezas naturalistas, el decir de los actores en escena se diferenciaba del habla de la calle. El teatro tiene un lenguaje que le es específico, un metalenguaje. También el discurso en la conferencia es un lenguaje específico. Hay formas de intervenir, de solicitar o de con-

ceder la palabra, o de desarrollar un tema. Debe seguirse un determinado protocolo. El comportamiento y en consecuencia, el lenguaje, están ritualizados.

vii. El contexto

Del mismo modo que una obra de teatro pierde sentido o carece de él, de no poder situársela en un contexto histórico y cultural determinados, también en la conferencia deberán tenerse en cuenta una serie de elementos que le sirven de marco y le acuerdan su pleno sentido. Una negociación política de la índole que sea, por puntual que parezca deberá tener en cuenta una situación política general, para dotarse de auténtica trascendencia. Todos los participantes deberán tener muy en claro cuál es el tema específico de la negociación, cual ha sido tradicionalmente la postura de los países negociadores con respecto a este tema o a otros semejantes. Cuáles son los rasgos culturales definitorios del país ponente. No se juzgaría con la misma vara aunque se tratase del mismo discurso, si el orador fuese de Francia o de la República Popular China. También es pertinente conocer los antecedentes del ponente. La misma palabra en boca de un filósofo o de un ingeniero naval puede no querer decir lo mismo. Asimismo importa indagar en la historia de la negociación, en sus fracasos o acuerdos parciales hasta la fecha.

El intérprete no puede soslayar jamás ninguno de los elementos que hemos mencionado si quiere realmente aprehender el significado de lo dicho. El discurso por sí solo constituye una información insuficiente. Si pensamos que en un discurso de media hora, que puede resultar crucial para una negociación, hay tiempo para pronunciar a lo sumo unas 4.000 palabras —en las que se cuentan innumerables repeticiones— se puede decir que con unas escasas mil palabras distintas podemos dotar de pleno sentido a una intervención. Está claro que ese número de signos en forma aislada, se prestaría no sólo a interpretaciones diversas sino probablemente divergentes, de no mediar el contexto en que se vierten. El conjunto de signos extralingüísticos y el marco de una determinada situación, son al igual que en el caso de los textos dramáticos, los determinantes de la comprensión, de la interpretación y por ende la forma eventual del discurso traducido.

III. Problemas en la interpretación del discurso

El hecho que hayamos puesto de relieve la importancia del contexto y de lo extralingüístico se debe a la poca atención que en general se les asigna, pero no debe llevarnos a soslayar aspectos importantes que sí, están relacionados con el idioma.

En la sección dedicada a los textos dramáticos nos referimos al carácter y estructura del lenguaje oral como diferente del escrito. Al igual que en el caso del teatro, el lenguaje de una conferencia es también un metalenguaje. En él se observan determinadas normas del protocolo y de la cortesía parlamentarios y, como todo lenguaje privativo de un grupo social, tiende a ser específico. Ya hemos dicho que es una forma de lenguaje ritualizado. Pero no por ello debemos pensar que se trata de un lenguaje uniforme. Tal como vimos para el caso del teatro hay múltiples variaciones posibles

teniendo en cuenta la clase social, la educación y la nacionalidad de los oradores, y esa variedad reclama un análisis que permita afinar la versión de los intérpretes. Las soluciones rara vez son definitivas o univalentes. Veamos algún caso, a modo de ejemplo.

2. *El uso de coloquialismos*

El uso de expresiones idiomáticas populares y de coloquialismos en discursos formales es un recurso frecuente para dar color a lo que de otro modo podría convertirse en farragoso. Sin embargo es raro el uso de un coloquialismo auténtico, en su más áspero o sabroso estado natural. En general ya aparece filtrado o sea, traducido al «lenguaje» de conferencias.

Debemos recordar que el uso de coloquialismo en estos casos, fuera de su contexto lingüístico natural e insertos en otro muy ajeno, tiene valor de recurso para obtener un determinado efecto. El intérprete deberá entonces, antes de emitir su versión, sopesar el valor que tiene el enunciado original de la expresión, compararlo con la versión de que se ha servido el orador y evaluar en consecuencia, el efecto que está destinado a producir.

No se trata pues, de hallar simplemente un equivalente a un coloquialismo, sino que habrá que hacer una interpretación de lo que es ya una interpretación hecha por el orador.

Otra perspectiva nos la da una pregunta con la cual frecuentemente se interpela a los intérpretes, cuya intención es averiguar qué se dice cuando un orador profiere una palabra soez, o sea, suelta un «taco», o se lanza por el camino sin retorno de los improperios. ¿Se repite tal cual, se omite o se transforma?

Hemos dicho ya que el discurso en conferencias constituye un lenguaje específico, lo cual no implica que el lenguaje de la interpretación constituya simplemente un lenguaje mimético de aquél. La interpretación expone un discurso paralelo, específico a su vez, y que guarda una cierta distancia del original. Esa distancia afecta los aspectos formales y de contenido, al mismo tiempo que tiene una manifestación cronológica real.

La mera repetición de un «taco», aun en el caso muy hipotético que fuera posible hallar equivalentes perfectos, quebraría la distancia que separa el discurso paralelo del original, produciéndose una ruptura. La repetición lisa y llana, si existe, no sirve, pues su efecto en el oyente del idioma original será por definición distinto al efecto que produciría en el oyente de la interpretación. Es necesario, pues, transformar. El valor de esa transformación requiere un estudio más detallado pero está en gran parte en manos de los recursos de estilo y carácter del intérprete.

2. *El lenguaje gesticular*

Ya hemos mencionado el valor del gesto como color y subrayado. En lenguaje oral, la palabra por sí sola resulta insuficiente, porque parte del mensaje es portado por el

gesto. Para ver la forma en que interactúan gesto y palabra, tal vez convenga ver algunos ejemplos.

El género de narrativa resulta interesante, porque muestra que aun en el caso de la escritura, el gesto no está completamente ausente. Cuando se trata de describir a un personaje o de hacerle hablar, invariablemente se relatan sus gestos, para dar sentido tanto a la narración como a los parlamentos de los propios personajes. Para comprender qué dicen, es necesario que se explicite, cómo lo dicen y qué hacen.

El caso del orador que en un simposio da lectura a una ponencia preparada de antemano también es ilustrativo. Cuando se ha redactado un texto con la ulterior intención de publicarlo, como sucede en los simposios académicos y técnicos, su lectura presenta serias dificultades. Un texto publicable, debe estar redactado en forma comprensible sin que medie la asistencia de un presentador; debe ser autosuficiente. Pero el lenguaje escrito no se presta a una fácil vocalización ante lo cual el ponente se esforzará seguramente por «dar vida» a su propio texto, mediante un simple recurso al énfasis y al gesto. La fatiga que ese tipo de discurso suele causar es proverbial y no debe extrañar, pues allí el gesto es tan superfluo como artificial, ya que no hace sino caricaturizar un texto que por sí mismo, aunque en otro medio, se basta.

Las diferencias de matiz interculturales también nos ofrecen una perspectiva. Es bien sabido que en Inglaterra tanto la palabra como el gesto valen más que en español o en italiano. De allí que el uso del idioma y del gesto sea más circunspecto, más austero. Se dice más, con la misma palabra en inglés, que en español. Por otra parte en inglés, el verdadero sentido de la palabra se encuentra frecuentemente en el énfasis con que se pronuncia, lo cual explica la incongruencia de ciertos doblajes cinematográficos que pueden verter correctamente el sentido de un diálogo subiendo de tono la expresión, cuando corresponde, pero que no pueden esconder el austero gesto original que resulta a veces en una parálisis repentina e inexplicable del personaje. Aun no se ha inventado el doblaje de los gestos.

La importancia que tiene el gesto para recoger íntegramente el sentido de un discurso subyace en la insistencia no siempre bien comprendida de los intérpretes, de que su puesto de trabajo goce de una visión directa del ponente y de su entorno.

3. *Los segmentos del texto*

Una de las diferencias en la labor de los traductores y de los intérpretes, radica en el tratamiento que se dispensa al material lingüístico. Un buen traductor no acomete una novela desde su primer párrafo sin haber leído antes el total de la obra. Si así lo hiciera su trabajo inevitablemente recalcaría los aspectos de contenido y significado más inmediatos, sin tener debidamente en cuenta la estructura general de la obra, su arquitectura y las significaciones secundarias o simbólicas que el texto inicial podría tener.

En el caso de un intérprete –no debido al carácter oral del discurso, sino por el hecho que el discurso en general se improvisa– no se puede saber de antemano cuál será la estructura del discurso que se inicia, ni su intención última, ni las posibles sig-

nificaciones secundarias, y mucho menos aún las consecuencias que tendrá sobre la conferencia o la reacción que está destinado a suscitar en el resto de los participantes. Se puede decir que el intérprete desconoce en gran medida el valor final, y por tanto el valor real, de los segmentos que componen un discurso.

En una conferencia en que países productores y consumidores discutían la firma de un convenio sobre precios y cantidades de un producto básico, uno de los países calificó la propuesta de otro diciendo que ese convenio le parecía que era «a dead duck». A lo cual el intérprete, sabedor que ciertos giros del idioma no se pueden traducir literalmente (hubiera tenido que decir que el convenio le parecía «un pato muerto») se sirvió de una paráfrasis y calificó el convenio no ya de «insuficiente sino inoperante». Que fue una forma muy digna de salir del paso. Cuál no sería su sorpresa cuando todo el debate posterior rodeó las posibilidades de que el pato de mentas no estuviera realmente muerto sino algo desganado y sobre los métodos de su rápida rehabilitación.

El desconocimiento del valor real de los segmentos de un discurso, hace que al principio de una intervención el intérprete sea especialmente cauto y liberal, y subraye por necesidad los elementos de significado más inmediatos en tanto la materia del discurso, la intención y el estilo del orador, están aun por definirse.

4. *El lenguaje de la intencionalidad*

Quien haya oído alguna vez la labor de un intérprete simultáneo, no habrá dejado de impresionarse con la actitud cautelosa, la sensación de búsqueda que sus palabras traslucen y lo perceptible de su esfuerzo. Es un discurso muy particular que da la impresión de flotar en otra dimensión, el cual sin remedar la cadencia tonal, la sintaxis, acentos o inflexión del idioma original tampoco ingresa totalmente en la cadencia tonal o en la inflexión y acentos del lenguaje de versión.

Al hacer esta descripción del discurso del intérprete, como un lenguaje híbrido en cierto modo, no podemos dejar de recordar la noción de Walter Benjamin sobre el lenguaje auténtico, o sea sobre el lenguaje de la intencionalidad última: «De existir tal cosa como el lenguaje de la verdad, el depositario silencioso y carente de tensiones de la verdad final, a la que todo pensamiento apunta, ese lenguaje de la verdad entonces es el auténtico lenguaje. Y ese lenguaje, cuyo discernimiento y descripción es la única perfección a la que aspira el filósofo, se encuentra escondido y concentrado en la traducción»[4].

Esta noción de un supralenguaje, o de un lenguaje de la intencionalidad o del logos, está de algún modo emparentado desde el siglo XIX con conceptos como el de Goethe cuando busca en la traducción el logro de una «nueva modalidad», de una originalidad inalcanzable en las lenguas existentes. La tarea del traductor estaría en perseguir las estructuras universales profundas que subyacen en los idiomas[5]. Del mismo

[4] BENJAMIN, WALTER, *Illuminations* (Schriften), Fontana, Londres, 1973.

[5] GOETHE, J. W., *Noten und Abhandlungen zu besserem Verstandnis des west-ostlichen Divans, Samtliche Werke*, Edición Propylaen, Munich, 1909. Discutido en STEINER, GEORGE, *After Babel*, Oxford University Press, 1975.

modo existe un vínculo, que podría indagarse más en profundidad, con la propuesta de Schleiermacher de crear un sublenguaje específico para la traducción literaria[6] o con el concepto más reciente que Anton Popoviç denomina «el núcleo invariable» o sea aquellos elementos semánticos básicos y estables en todo texto, que no podrían estar ausentes en cualquier traducción que del mismo se hiciere[7].

Hablar del lenguaje de la interpretación como del auténtico lenguaje, según la noción de Benjamín, no obedece, por supuesto a un juicio de valor. No es «más auténtico» que el lenguaje de la traducción, en un sentido competitivo. Por imperio de circunstancias muy puntuales que ya hemos discutido, como la oralidad, la improvisación, la calidad de lenguajes específicos tanto del original como del de versión, y de que en muchos casos se trata de una interpretación de lo que es ya una interpretación, el lenguaje del intérprete se mueve por caminos que seguramente no son ajenos a quienes persigan la intencionalidad última, en el sentido de Benjamín.

5. *Paralelismo del discurso*

Hemos dicho ya que la intepretación expone un discurso paralelo que guarda una cierta distancia del original, afectando los aspectos formales y de contenido al mismo tiempo que tiene una manifestación cronológica real. Estos aspectos podemos examinarlos también en la perspectiva sociológica de Erving Goffman, calificando al discurso del intérprete, de idioma ritual.

Si el esfuerzo de la interpretación requiere que el intérprete filtre a través de sí mismo y absorba en la forma más completa posible todo el aparato verbal, el comportamiento, la afectividad y el marco extralingüístico en que se asienta la intención del orador, el intérprete tenderá a defender su sentimiento subjetivo del yo, estableciendo sus reservas personales a través de la formulación de un discurso paralelo, no mimético, y ritual.

Tanto en el discernimiento de la intencionalidad última del orador, como en el carácter paralelo y «sui generis» del discurso del intérprete, habría una suerte de refugio para el yo. Goffman lo enuncia diciendo: «Una decisión aparentemente autodeterminada y activa acerca de cómo se utilizarán las reservas de uno, permiten que esas reservas constituyan las bases de un idioma ritual»[8].

6. *Histrionismo y estilo*

A pesar de las reservas que pueda construir el intérprete y del carácter paralelo de su discurso, es indudable que al acto de la interpretación le es inherente un cierto his-

---

[6] SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, *Ueber die verschiedenen Methodendes Ubersetzens,* en Hans Joachi Storig (compilador), *Das Problem des Uebersetzens* (Darmstadt, 1969. Discutido por STEINER, G., *op. cit.*

[7] POPOVIC, ANTON, *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation,* Universidad de Alberta, 1976. Discutido en BASSNETT MC GUIRE, S., *Translation Studies,* Methuen & Co., 1980.

[8] GOFFMAN, ERVING, *Relaciones en público* (Relations in Public), Ed. cast. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

trionismo que resulta del grado de empatía o compenetración emocional con el orador. El mayor o menor grado de «actuación» de un discurso depende en primer lugar del tipo de orador de que se trate. Una arenga política tendrá un carácter emotivo que posiblemente estará ausente en la retórica habitual de un discurso pronunciado en la Asamblea General de las Naciones Unidas. Del mismo modo que no es lo mismo la intervención técnica de un experto en energía nuclear que el énfasis didáctico y moralizante que puede adoptar un predicador. Pero por supuesto, dependerá fundamentalmente de las cualidades del intérprete, de su inclinación a protagonizar en mayor o menor medida al ponente, y de su actitud emocional –de identificación o rechazo– ante el mismo.

Teniendo en cuenta estos aspectos podríamos ordenar los distintos estilos de los intérpretes a lo largo de una línea continua imaginaria en cuyos extremos colocaríamos dos estilos de interpretación arquetípicos: el «histrión» que se identifica totalmente con el sujeto interpretado (con la persona y con el discurso), y el «indiferente» que trataría al discurso como si fuese una traducción a vista de un texto, sin tonos ni expresividad algunos. Entre ambas categorías ideales –de sobre-exaltación y monotonía– cabe la inmensa variedad de estilos reales de interpretación. Si a esta línea continua la cruzáramos con una perpendicular en la que se ordenan el carácter de los discursos originales según su grado de emotividad, quedaría trazada una matriz de puntos que serviría para identificar los estilos de versión en función del carácter de la ponencia y de las cualidades del intérprete. Esto que podría parecer un ejercicio de abstracción fútil serviría para ilustrar que no existe un estilo prescriptivo y único de interpretación, sino una gama infinita que se mueve dentro de los límites del paralelismo del discurso, y que responde tanto a las inclinaciones del intérprete como a las exigencias del discurso original.

7. *Distanciamiento del intérprete: Brecht*

Volviendo a nuestra metáfora del teatro, se puede hacer una reflexión basada en las dos grandes escuelas de interpretación para actores.

De un modo semejante al de nuestro arquetipo del «histrión», para Stanislawsky, «todos los recursos espirituales y físicos del actor deben concentrarse en el alma del personaje que interpreta y no en lo que sucede en el auditorio»[9]. Esta actitud recogería la empatía y el histrionismo inherentes al acto de interpretación, pero obvia el carácter paralelo del discurso del intérprete y su necesario distanciamiento como refugio del yo.

Bertold Brecht, en cambio, ofrece una doctrina más elaborada, que tiene en cuenta la admisión por parte de todos, actores y público, que lo que sucede en escena representada a la realidad, pero no es la realidad que representa. El actor se identifica con el personaje pero no se convierte en el personaje. Sigue siendo un actor. Su relación con el público tiene carácter dual, en tanto personaje y en tanto actor.

---

[9] STANISLAVSKY, CONSTANTIN, *Stanislavsky on the Art of the Stage*, Faber and Faber Ltd., Londres, 1967.

En el caso de la interpretación de conferencias, es una falsa premisa aquella que tiende a identificar al intérprete con el orador. Se trata de entidades diferenciadas. Todos los participantes en una conferencia lo saben porque pueden oír las dos voces, y son testigos de la presencia física de los intérpretes en sus cabinas y de los delegados en sus escaños. Según Brecht, tampoco el público se identifica con los actores, sino que por su intermedio conoce la obra. El intérprete simplemente representa al ponente, y al igual que el actor brechtiano, puede abandonar su personaje, para hacer un aparte al público, o una acotación a micrófono abierto.

No tiene verdadero fundamento, aunque sea moneda corriente, la tendencia a identificar al orador con su intérprete, cuando la única realidad tangible entre ambos es la distancia que los separa y que, esa sí, está establecida y ritualizada. No se debe confundir la necesidad de empatía –motor que moviliza los recursos del intérprete poniéndolos a disposición del discurso y de la situación del orador– con el conjunto total de los componentes de la operación de interpretación y menos aun con sus resultados.

Todos los elementos aportados en el análisis del distanciamiento entre el orador y el intérprete y sobre el carácter no mimético y paralelo de los discursos, tiene su equivalente en la configuración física de la conferencia. Las cabinas de interpretación están materialmente separadas del recinto de la conferencia. Esta separación puede ser entendida también en la perspectiva que ofrecen las nociones sociológicas de Goffman. En ellas el intérprete «delimita un territorio», dentro del cual establece sus «reservas personales»[10].

Debemos notar, por otra parte, que el intérprete, aunque parezca paradójico, es un comunicador excluido de la interacción. Su presencia se hace más evidente, cuanto más problemática se vuelve la comunicación entre los delegados en una conferencia, o sea, cuando la calidad de la interpretación posiblemente sea inferior. Y viceversa: Cuanto más altos son los quilates de la interpretación, mejora la comunicación y se hace aun más remota la presencia de los intérpretes. Se puede entonces afirmar que existe una relación inversa entre la eficacia y la calidad de la interpretación, y la participación y visibilidad de los intérpretes.

Lo que precede significa que existe un incentivo negativo a toda inversión en entrega personal por parte de los intérpretes, ya que cualquier gratificación moral o intelectual, de existir, está condenada a ser nula o de signo negativo. Siendo así, la neutralidad afectiva y la distancia se convierten en un refugio comprensible.

8. *Lo efímero de la obra*

Al referirnos a los aspectos diacrónicos en la traducción de textos dramáticos mencioné la inmutabilidad del texto original de una obra al paso del tiempo, y el carácter perecedero y circunstancial de cualquier traducción, por brillante que sea.

Para los intérpretes, sin embargo, uno de los aspectos de la labor del traductor que

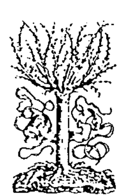
---

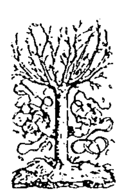
[10] GOFFMAN, ERVING, *op. cit.*

les resulta envidiable, es el carácter permanente que a sus ojos tiene su obra.. Esto de algún modo ilustra la ansiedad que produce al intérprete el carácter efímero y perecedero que tiene su trabajo. La obra desaparece en el mismo momento en que es creada.

El traductor puede elegir el momento en que desea llevar a cabo su trabajo. Dispone de un objeto, un libro por ejemplo, con el cual puede establecer una relación más o menos libre. El intérprete, en cambio, no sólo necesita del discurso y la intención del otro, sino que requiere además la presencia física del otro, para que exista su obra y verificarse como intérprete. Cuando el otro desaparece se vuelve a la no-entidad en tanto intérprete, y puesto que la obra recién creada ya no existe, no le queda sino el vacío por toda compañía. Como a los actores cuando cae el telón.

EDUARDO E. KAHANE






CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

N.º 479-480
Noviembre-Diciembre
Año 1985
Monográfico

Arbor

SUMARIO

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

FIN DE SIGLO

REVISTA DE LITERATURA

Dirección:
FRANCISCO BEJARANO Y FELIPE BENITEZ REYES

Redactor Jefe:
JESUS FERNANDEZ PALACIOS

N.º 8

Poemas de EUGENIO DE ANDRADE, CLAUDIO RODRIGUEZ, JULIO MARISCAL, J. M. BENITEZ ARIZA, FELIPE BENITEZ REYES, JOSE JULIO CABANILLAS, JUAN LAMILLAR, ABELARDO LINARES, JULIO LLAMAZARES, D. H. LAWRENCE y CARLOS EDMUNDO DE ORY

Cartas de RICARDO MOLINA y GEORGE ORWELL

Colaboraciones y traducciones de
JOSE LUIS GARCIA MARTIN, J. JAVIER LABORDA, JACQUES CONCARNEAU, JOSE LUIS TELLEZ, JOSE MARIA CONGET, AQUILINO DUQUE, FELIX DE AZUA, FRANCISCO BEJARANO, RAFAEL PEREZ ESTRADA, ANTONIO COLINAS

NOTAS DE LECTURA

Suscripción por cuatro números

España: 1.500 ptas.—Europa: 2.800 ptas.
Otros países: 30 $ USA

Núms. 0 al 3 agotados

Núms. atrasados: 1.000 ptas.

Redacción y administración:

Ancha, 7
Apartado 1724
Teléf. (956) 32 16 04
JEREZ DE LA FRONTERA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar .... (1).
contra reembolso / a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	3.500
	Dos años	6.500
	Ejemplar suelto	300

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Sobre Ernesto SÁBATO escriben Daniel Henri PAGEAUX, Cesare SEGRE y Félix GRANDE • Ernesto SÁBATO: Confesiones de un escritor • Centenario de Ricardo GÜIRALDES: escriben Alberto BLASI, Sara PARKINSON, Reynaldo JIMÉNEZ, Myriam NAJT y Blas MATAMORO • Un relato de Augusto ROA BASTOS • Poemas de Vladimir HOLAN

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.